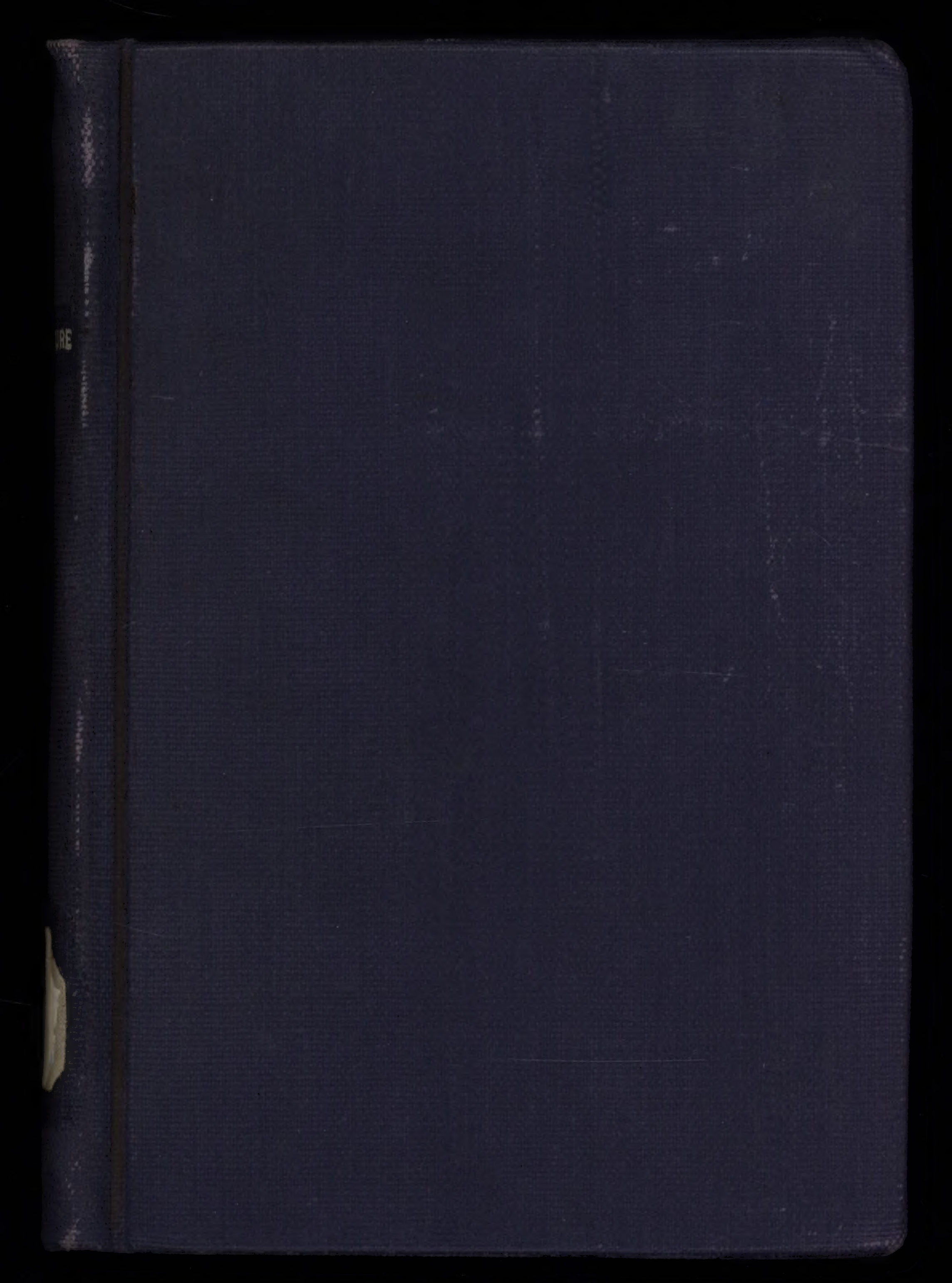
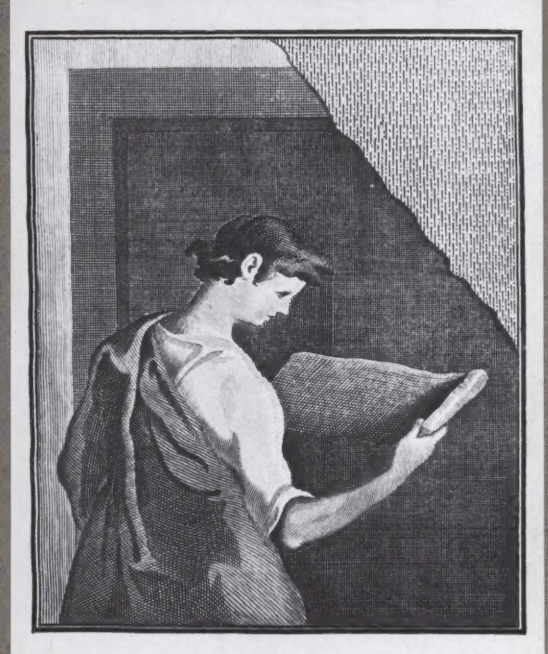
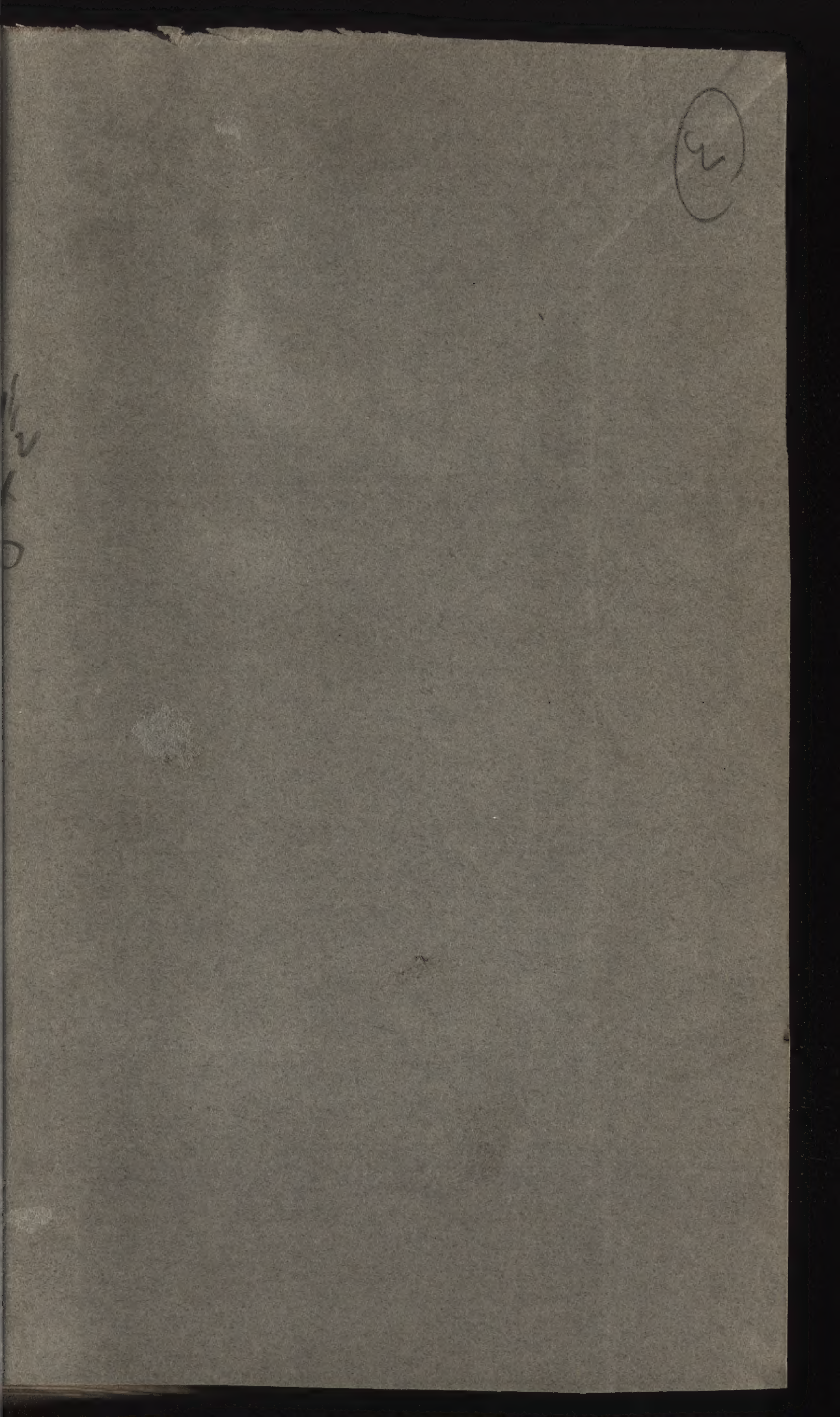






GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

LA PEINTURE

MÊME COLLECTION

L'ART DANS LA PARURE ET DANS LE VÊTEMENT, par Charles Blanc.

LA SCULPTURE, par Charles Blanc.

L'ART PENDANT LA RÉVOLUTION (Beaux-Arts, Arts décoratifs, Costumes), par Spire Blondel.

LES MONUMENTS DE PARIS, par A. de Champeaux.

LES STATUES DE PARIS, par P. Marmottan.

HISTOIRE DE LA PEINTURE MILITAIRE, par Arsène Alexandre.

VERSAILLES ET LES TRIANONS, par P. Bosq.

LES PALAIS NATIONAUX (Fontainebleau, Chantilly, Compiègne, Saint-Germain, Rambouillet, Pau, etc., etc.), par L. Tarsot et M. Charlot. (Chaque monographie se vend séparément.

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE ET D'ART

LA PEINTURE

PAR

CHARLES BLANC

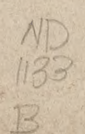
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE ET DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Ouvrage orné de 75 gravures

DEUXIÈME ÉDITION



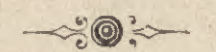
PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6





IMPRIMERIE

D. DUMOULIN ET Cie, A PARIS



LA PEINTURE

I

La peinture est l'art d'exprimer toutes les conceptions de l'âme au moyen de toutes les réalités de la nature, représentées sur une surface unie, dans leurs formes et dans leurs couleurs.

L'univers va passer devant nos yeux, et dans les spectacles de l'art, le principal personnage du drame, l'homme, va paraître, accompagné de la nature entière, qui, semblable au chœur de la tragédie antique, répondra par ses harmonies aux sentiments qu'il exprime, répétera ou traduira ses pensées, lui prêtera le prestige de sa lumière, le langage de ses couleurs, et formera, pour ainsi dire, un écho prolongé à tous les accents de l'âme humaine. Ce prodige, c'est la peinture qui l'accomplira.

Sortis de leur commun berceau, l'architecture, deux arts se sont dégagés l'un après l'autre des entrailles maternelles : la sculpture d'abord, la peinture ensuite. Celle-ci n'est dans l'origine qu'une coloration des surfaces du temple et de ses reliefs, coloration symbolique plutôt qu'imitative. Plus tard, elle se détache des murailles ; elle devient un art indépendant, vivant de sa vie propre, mobile et libre. Cependant, lors même

qu'elle est parvenue à son émancipation complète, elle ne joue encore qu'un rôle secondaire.

L'art par excellence de l'antiquité mythologique n'a pas été, n'a pas pu être la peinture, et il nous est permis de l'affirmer par induction, bien que le temps ait si peu respecté les œuvres de la peinture antique et qu'il ne nous reste guère que les fresques de Pompéia, qui était une ville grecque par son génie et son atticisme, et quelques morceaux admirables trouvés récemment à Rome dans le Tibre.

Sous l'empire de la mythologie, qui ramenait à l'homme toute la création, et qui ne voyait dans les dieux que des hommes parfaits, rendus immortels par la beauté, l'art préféré, l'art dominant dut être la sculpture.

Ces belles réalités, les fleuves, les montagnes, les arbres et les fleurs, le ciel infini, la mer immense, n'étaient représentées que par des formes humaines. La Terre était une femme couronnée de tours ; l'Océan et ses profondeurs étaient figurés par un dieu violent, suivi de tritons et de néréides ; ses mugissements n'étaient que le son des conques marines où soufflaient des monstres à moitié hommes. L'écorce des chênes cachait la pudeur des hamadryades ; la verte prairie était une nymphe couchée, et le printemps lui-même portait le nom et la tunique d'une jeune fille. Comment la peinture pouvait-elle briller de son éclat et posséder son éloquence lorsqu'il man-

quait à ses représentations toute cette nature qui contient en elle le trésor de la lumière, et, dans ce trésor, l'écrin des couleurs ?

Que s'est-il donc passé, et par quelle évolution la



PAYSAGE, PAR VAN DER MEER

peinture a-t-elle repris la première place? Nous l'avons dit : c'est le christianisme qui a supplanté la sculpture, en préférant à la beauté du corps la beauté de l'âme. Du jour où une religion pleine de terreurs et imprégnée d'une poésie mélancolique succède à la

sérénité du paganisme, l'artiste n'a plus au-dessus de sa tête qu'un Dieu invisible, et devant lui que des êtres tourmentés et mortels. Descendu de son piédestal, l'homme retombe au milieu des accidents, des épreuves et des douleurs de la vie. Le voilà qui est replongé dans le sein de la nature. Il porte le costume du temps où il vit, et, sujet aux influences du ciel qui l'a vu naître et du paysage qui l'entoure, il en reçoit les impressions, il en reflète les couleurs. L'artiste devra donc représenter la figure humaine dans ce qu'elle a d'intime, de particulier et même d'accidentel : pour cela, le plus convenable des arts sera la peinture, parce qu'elle fournit à l'expression des ressources immenses : l'air, l'espace, la perspective, le paysage, la lumière et l'ombre, enfin la couleur.

Dans le domaine de la sculpture païenne, l'homme était nu, tranquille et beau; dans les régions de la peinture chrétienne, il sera troublé, pudique et vêtu. La nudité le fait maintenant rougir; la chair lui fait honte, et la beauté lui fait peur. Ses jouissances, il les placera désormais dans le monde moral; il lui faudra un art expressif, un art qui, pour le toucher ou le ravir, emprunte toutes les images de la création. Cet art sera la peinture. Chargée d'exprimer les sentiments intérieurs, la peinture n'a pas besoin des trois dimensions, comme la sculpture. Fidèle à sa destination primitive, qui était d'orner les murailles, elle s'exerce uniquement sur des surfaces unies, qu'elles

soient planes, concaves ou convexes, car la simple apparence lui suffit et doit lui suffire. Pourquoi ? Parce que, si elle était palpable, elle deviendrait la sculpture. La réalité cubique enlèverait à l'image ce



VACHES, PAR PAUL POTTER

qu'elle a d'essentiellement spirituel et retiendrait le vol de l'âme. Encadrée dans les choses réelles, son expression manquerait d'unité ; elle serait contredite par le spectacle changeant de la nature, par la lumière du soleil, qui sans cesse varie ; et ses couleurs factices pâliraient, s'éteindraient devant celles du co-

loriste par excellence. La statue, élevée tantôt sur un piédestal, tantôt sur le chapiteau d'une colonne, ou bien isolée dans sa niche qui lui fait un fond et, pour ainsi dire, une demeure, la statue a une existence indépendante et séparée; elle est à elle seule tout un monde. Monochrome, elle forme un contraste avec toutes les colorations naturelles, qui, loin de nuire à son unité, la font ressortir, la rendent plus frappante. Au contraire, le peintre ayant à représenter, non pas tant des *situations*, comme la sculpture, que des *actions*, et toutes les scènes, infiniment variées, qui se passent sur le théâtre de la vie; le peintre, dis-je, a besoin de choisir la nature qui encadrera ses personnages; il a besoin de se créer à lui-même les moyens de caractériser le spectacle et d'en compléter l'expression, c'est-à-dire la lumière et la couleur.

La couleur, disons-nous; elle est en peinture un élément essentiel, presque indispensable, puisque, ayant à mettre en scène toute la nature, le peintre ne peut la faire parler sans lui emprunter son langage. Mais ici se présente une distinction profonde. Les êtres intelligents ont une langue à eux qui se traduit par des sons articulés; les êtres organisés, tels que les animaux, les végétaux, s'expriment par des cris ou par des formes, des contours, des allures. Au contraire, la nature inorganique a pour tout langage celui des couleurs. C'est uniquement par sa couleur que telle pierre nous dit : Je suis un saphir, je suis une éme-

raude. Si le peintre peut, au moyen de quelques traits, nous donner une idée claire des animaux et des végétaux, nous faire à l'instant même reconnaître un lion, un cheval, un peuplier, une rose, il lui est absolument impossible, sans le secours des couleurs, de nous montrer une émeraude ou un saphir. La couleur est donc ce qui caractérise tout particulièrement la nature inférieure, tandis que le dessin devient le moyen d'expression de plus en plus dominant, à mesure que nous nous élevons dans l'échelle des êtres. Voilà pourquoi la peinture peut quelquefois, et par exception, se passer des couleurs, si par exemple la nature inorganique et le paysage sont insignifiants dans la scène représentée, ou inutiles.

Ainsi se trouvent vérifiés un à un tous les membres de notre définition, l'un n'étant que le corollaire de l'autre.

La peinture, si souvent et si longtemps définie « l'imitation de la nature », avait été par là méconnue dans son essence et réduite au rôle que remplirait la photographie coloriée. Le but a été confondu avec le moyen. Aussi une telle définition n'a-t-elle pu se maintenir du jour où est née cette science du sentiment que nous appelons l'esthétique, du jour où elle est devenue presque un art. Il n'est pas un seul critique maintenant, ni un seul artiste, qui ne voie dans la nature, au lieu d'un simple modèle à imiter, un thème aux interprétations de son esprit. Celui-ci la considère comme

un répertoire d'objets riants ou terribles, de formes gracieuses ou imposantes qui lui serviront à communiquer ses émotions, ses pensées ; celui-là compare la nature à un clavier sur lequel chaque peintre vient jouer à son tour une musique selon son cœur. Mais personne aujourd'hui ne consentirait à définir la peinture par l'imitation et à confondre ainsi le moyen avec le but, le dictionnaire avec l'éloquence.

Si la peinture était une simple imitation, son premier devoir serait de peindre les objets dans leurs dimensions véritables, les figures colossales lui seraient interdites aussi bien que les miniatures, car les unes et les autres sont plutôt un symbole qu'une imitation; elles sont une image commémorative plutôt qu'imitative. Il faudrait donc condamner les Prophètes de Michel-Ange aussi bien que les figurines de Terburg, et ces petits pâturages de Paul Potter où les bœufs ne sont pas plus grands que le pouce. Réduites ou agrandies à ce point, de telles figures sortent du monde réel et ne s'adressent qu'à l'imagination. L'esprit seul les rend vraisemblables. S'il est vrai, par exemple, qu'un homme ou un animal peuvent paraître aussi petits que la main, quand on les aperçoit de très loin, il est vrai aussi que l'œil les voit alors d'une manière très confuse. Or, prenant ici le rebours de la vérité, le peintre précise d'autant plus ses images qu'elles sont enfermées dans un cadre plus étroit, et il doit les préciser, puisqu'elles ne seront vues que

de près. De façon qu'à l'inverse de la nature, qui affirme la distance par le vague de ses formes, l'artiste contredit l'éloignement par la précision des siennes.



ÉPLUCHEUSE DE SALADE, PAR JEAURAT

Chacun pourtant se prête volontiers à ces belles fictions; chacun est secrètement averti que la peinture est, non pas une répétition de la réalité, un pléonasme, mais l'expression des âmes par l'imitation des choses. Ainsi ce n'est plus l'art qui tourne autour de la nature;

c'est la nature qui tourne autour de l'art, comme la terre autour du soleil.

II

Sans avoir pour but ni l'utilité ni la morale, la peinture est capable d'élever l'âme des nations par la dignité de ses spectacles, et de moraliser les hommes par ses visibles enseignements.

On raconte qu'un peintre grec ayant représenté dans un de ses tableaux Palamède mis à mort par ses amis sur la perfide dénonciation d'Ulysse, Alexandre le Grand, toutes les fois qu'il jetait les yeux sur ce tableau, devenait tremblant et pâle, parce qu'il se rappelait, en le voyant, que lui-même avait donné la mort à son ami Clitus. Ce trait, qui se renouvelle tous les jours dans la vie, de mille manières, fait comprendre la force des enseignements que la peinture peut contenir. Sans être ni un missionnaire de la religion, ni un professeur de morale, ni un moyen de gouvernement, la peinture nous moralise parce qu'elle nous touche et qu'elle peut éveiller en nous de nobles aspirations ou d'utiles remords. Ses figures, dans leur éternel silence, nous parlent plus haut et plus fort que ne le feraient le philosophe vivant ou le moraliste, qui seraient des hommes semblables à nous. Leur immobilité met notre esprit en mouvement. Plus persuasives que le peintre qui les a créées, elles perdent le caractère d'un ouvrage humain parce qu'elles semblent vivre d'une vie supé-

rieure et appartenir à un autre monde, un monde idéal. La morale que la peinture nous enseigne est d'autant plus entraînante qu'au lieu de nous être imposée par l'artiste, elle est dégagée par nous-mêmes, de sorte que le spectateur la respecte et l'admire parce qu'il la regarde comme son propre ouvrage. Il croit l'avoir découverte et il s'y soumet volontiers, s'imaginant n'obéir qu'à sa pensée.

Voilà comment la peinture moralise les peuples par sa muette éloquence. Quelle que soit d'ailleurs la nature de ses images, elles profitent toujours à l'esprit, d'abord parce qu'elles s'adressent à l'esprit et le provoquent, ensuite parce qu'en nous représentant des actions héroïques ou des choses familières, elles nous montrent un choix de la vie. « En sculpture, dit Joubert, l'expression est toute à la surface ; en peinture, elle doit être dans le fond ; la beauté est en creux dans celle-ci, en relief dans celle-là. » Le philosophe écrit sa pensée pour ceux qui savent penser comme lui et qui savent lire ; le peintre montre sa pensée à quiconque a des yeux pour voir. Cette vierge obscure et nue, la Vérité, l'artiste la rencontre dans ses voyages sans la chercher ; il lui met un voile ; il l'encourage à la grâce ; il lui prouve qu'elle est belle, et quand il a retracé son image, il nous la fait prendre et il la prend lui-même pour la Beauté.

En nous communiquant ce qui a été senti par d'autres et ce que peut-être nous n'aurions jamais senti, la pein-

ture donne de nouvelles forces à notre âme et plus d'étendue. Qui sait de combien d'impressions, fugitives en apparence, se compose la moralité d'un homme, et à quoi tiennent la mansuétude de ses mœurs, la politesse de ses habitudes et de ses pensées? Si le peintre met en scène des actes de cruauté ou d'injustice, il nous en inspire l'horreur. Telle scène de l'Inquisition où Granet n'aura vu que la sombre poésie d'une lumière comprimée, nous enseignera mieux que ne le ferait un livre ce qu'il faut admirer, ce qu'il faut haïr. Telle peinture où l'on voit de jeunes nègres garrottés, insultés, frappés, descendus à fond de cale, amènera l'abolition de l'esclavage aussi vite que les plus sévères formules du droit des gens. La *Famille malheureuse* de Prud'hon remuerait toutes les fibres de la charité aussi bien que le feraient les homélies du prédicateur. Dans un tableau, que dis-je? dans une simple lithographie, dépourvue d'effet et de couleur, Charlet a su exprimer, par la physionomie d'une enfant et par son geste mieux encore que par la légende écrite au bas de l'estampe, ce sentiment d'une délicatesse enfantine, mais exquise : *Ceux à qui on donne, faut pas les éveiller.* Un Greuze, un Chardin, conseillent sans pédantisme la paix intérieure et l'honnêteté. Il y a plus : supposons qu'un peintre hollandais, un Slingelandt, un Metsu, nous représentent, dans un cadre sans figures, les apprêts d'un déjeuner modeste qui attend les maîtres du logis, ou tout simplement une

cage d'oiseaux à une fenêtre, un bouquet de fleurs dans un verre : cette humble donnée va prendre, en peinture, non seulement une saveur que la seule réalité



TONNEAU ET CUIVRES, PAR SLINGELANDT

ne contenait point, mais une signification inattendue, une valeur morale. Votre pensée se porte immédiatement vers les douceurs de la vie intime, de la vie de famille. Ce petit spectacle, bien particulier cependant, répond à une idée générale, et s'il est présenté par un

artiste qui en aura été secrètement ému ou charmé, il fera passer devant les yeux de votre imagination tout un monde. Vous sentirez la grâce des choses privées, les naïvetés et les tendresses du foyer domestique, les menus propos du cœur, tout ce que les anciens entendaient par ce mot touchant et profond : la maison, *domus.*

Retiré dans une demeure qui a toujours quelque porte ouverte sur l'idéal, le véritable artiste a le plus souvent une moralité bien supérieure à celle du commun des hommes. On rencontre au bagne, dans les prisons ou sur les bancs de la cour d'assises, des individus de toutes les professions : on n'y voit jamais un artiste..... « Sans doute l'artiste est le fils de son temps, dit Schiller (*Lettre sur l'éducation esthétique*) ; mais malheur à lui s'il en est aussi le disciple ou même le favori ! Qu'une bienfaisante divinité arrache assez tôt le nourrisson du sein de sa mère, l'abreuve du lait d'un âge meilleur, et qu'elle le laisse grandir et arriver à sa majorité sous le ciel lointain de la Grèce. Devenu homme fait, qu'il retourne, figure étrangère, dans son siècle, non pour le réjouir de son apparition, mais plutôt, terrible comme le fils d'Agamemnon, pour le purifier. A la vérité, il recevra sa matière du temps présent ; mais la forme il l'empruntera à un temps plus noble et même, en dehors du temps, à l'unité absolue, immuable, de sa propre essence. Là, sortant du pur éther de sa nature céleste, coule la source de sa beauté,

que n'infecta jamais la corruption des générations et des âges. Sa matière, la fantaisie peut la déshonorer comme elle l'a ennoblie, mais la forme, toujours chaste, se dérobe à ses caprices. Depuis longtemps déjà, le Romain du premier siècle pliait le genou devant ses empereurs, que toujours les statues restaient debout ; les temples demeuraient sacrés pour les yeux, lorsque depuis longtemps les dieux servaient de risée, et le noble style des édifices qui abritaient un Néron ou un Commode protestait contre leurs infamies. Quand le genre humain perd sa dignité, c'est l'art qui la sauve. La vérité continue de vivre dans l'illusion, et la copie servira un jour à rétablir le modèle. »

C'est parce que la peinture n'est chargée d'aucun enseignement officiel, qu'elle nous réforme doucement et nous rend meilleurs. La loi serait moins obéie, parce qu'elle ordonne ; la morale serait moins écoutée, parce qu'elle oblige : l'art sait nous persuader, parce qu'il sait nous plaire.

III

La peinture a des limites que l'imitation matérielle peut restreindre, mais que la fiction recule et que l'esprit seul peut agrandir.

Quelle que soit l'étendue de son domaine, qui est immense, la peinture a des limites. Ces limites ne sont sans doute pas marquées sèchement par une ligne tranchante ; elles se fondent insensiblement, et vont

se perdre dans les autres arts, dont les frontières commencent avant que les siennes aient achevé de finir. Plus précise que la musique, la peinture définit les sentiments et les pensées par le visible des formes et des couleurs ; mais elle ne saurait, comme la musique, nous transporter dans les régions éthérées, dans les mondes impénétrables. Moins pesante que la sculpture, et moins esclave de la matière, elle s'adresse à l'esprit par de simples apparences ; elle conquiert l'espace au moyen d'une fiction ; mais elle n'a pas non plus le privilège de posséder les trois dimensions de l'étendue, qui, nous rendant la beauté palpable, la font vivre au milieu de nous, sous le soleil qui nous éclaire et dans l'air même que nous respirons. La peinture tient le milieu entre la statuaire, que l'on peut voir, que l'on peut toucher, et la musique, que l'on ne peut ni toucher ni voir.

Réduite à ne présenter qu'une seule action de la vie, et dans cette action qu'un seul moment, le peintre a la faculté de choisir, il est vrai ; mais sa faculté n'est pas sans bornes, son choix n'est pas sans restriction. Si les limites du mouvement sont infiniment plus reculées pour la peinture que pour la statuaire, il n'en est pas moins à craindre que les mouvements excessifs, convulsifs, ne soient gênants pour le spectateur dans un spectacle qui doit durer toujours. Il en est de même de certains accidents dont la durée est offensante. On a remarqué avant nous qu'il était malséant de prendre

le portrait d'un homme riant aux éclats. La raison en est sensible : le rire est accidentel, le fou rire surtout, et, s'il peut trouver place dans une composition qui le motive, où il ne remplit pas le tableau tout entier, il



LE BAILLEUR, PAR BREUGHEL

nous répugne de voir un accident aussi fugitif caractériser pour toujours une physionomie, et, en s'éternisant sur la toile, nous imposer à jamais sa grimace stéréotypée et invariable. Au contraire, le portrait sérieux d'une femme attristée ou d'un poète mélan-

colique n'a rien qui nous déplaise, parce que la tristesse est moins passagère dans la vie que l'éclat de rire, et que l'une, plus conforme à l'état permanent de notre âme, nous y ramène doucement et sans efforts, tandis que l'autre nous en tire brusquement et quelquefois avec violence. Est-il rien, d'ailleurs, de plus triste au fond que d'avoir sans cesse présente l'image d'une gaieté folle, imprimée sur le portrait de ceux qui ont vécu, ou qui seront bientôt des ancêtres ?

Ainsi la peinture n'exprime pas toujours tout ce qu'elle pourrait exprimer. Volontairement, elle renonce à pousser jusqu'aux limites de son domaine. Sans doute le paroxysme des passions ne lui est pas interdit ; mais combien il est plus habile de le faire deviner que de le peindre ! Diderot, le plus impétueux des critiques et le plus hardi, a pourtant senti à merveille que la peinture est d'autant plus grande qu'elle s'impose plus de limites, et qu'il lui convient, plutôt que de montrer les dénoûments tragiques, de les annoncer en indiquant dans l'action présente le moment qui va suivre. Supposez que le peintre veuille représenter le sacrifice d'Iphigénie : devra-t-il mettre sous nos yeux la blessure béante et saignante que vient d'ouvrir le couteau du sacrificateur ? Non. La terreur se changerait en dégoût. Mais s'il nous appelle au moment où la tragédie se prépare, s'il nous peint « le victimaire qui s'approche avec le large bassin qui doit recevoir le sang d'Iphigénie », il nous fera frémir dou-

loureusement et délicieusement à la fois, parce que, le spectacle n'étant pas horrible encore, l'horreur en sera imaginée au lieu d'être vue. Chacun saura la concevoir et se la ménager, pour ainsi dire, selon le tempérament de son cœur.

Chose bien remarquable, et qui, je crois, n'a pas été remarquée, là où commencerait l'illusion des sens, là justement finit la peinture. Il n'est pas sans exemple, assurément, qu'un tableau puisse tromper les yeux, au moins pour une minute. Un Teniers, un Chardin, seraient capables de représenter un pâté, du pain tendre, des huîtres ouvertes, de manière à éveiller la sensation de l'appétit. Velasquez a prouvé dans son fameux tableau des *Buveurs*, et dans celui de l'*Aguador* ou porteur d'eau de Séville, qu'il saurait imiter un verre de vin ou un verre d'eau de manière à désaltérer la vue et à tromper un instant le regard. Et pourtant, si le peintre mettait là son ambition, s'il recherchait les triomphes du trompe-l'œil, il aurait bientôt franchi les limites de son art. Admettez, en effet, que, pour augmenter l'illusion, il ajoute à la clarté du jour une lumière factice; que le tableau soit éclairé artificiellement, tantôt par devant, tantôt par derrière, l'illusion pourra devenir criante au moyen de certaines transparences, et l'imitation, arrivée à son comble, fera peut-être plus d'impression sur le moment que la réalité elle-même... Mais déjà nous ne sommes plus sur le terrain de la peinture. Les phénomènes d'optique et de

physique mêlés aux ressources de l'art, ont fait du tableau un diorama.

Cependant qu'arrive-t-il? Que cette illusion étonnante produit en fin de compte à peu près le même effet que les figures de cire. Vous voyez s'enfoncer devant vous une véritable église qui est illuminée et remplie de monde; mais ce monde est immobile, et cette église silencieuse comme le désert. Ou bien l'on vous montre un véritable paysage, une vue de Suisse, où votre œil se promène, un paysage qui se hérisse de sapins et de rochers dont vous faites le tour et que baigne un lac plein de fraîcheur; mais ce paysage, qui passe par toutes les dégradations du jour, de l'aurore au couchant, ne renferme que des figures mortes, des vaches qui ne vivent point, qui ne bougent point, et des bateaux figés dans un lac de plomb. Plus la vérité est grande, plus le mensonge se trahit; plus la peinture est trompeuse, moins elle nous trompe. Après un moment de contemplation, vous ne comprenez rien à cette église où les prêtres et les fidèles semblent tous frappés de paralysie, à ce chœur resplendissant où aucune lumière ne scintille, où aucune ombre ne remue. Vous trouvez invraisemblable, impossible, ce paysage de la Suisse où, à toutes les heures du jour, les figures sont changées en statues et les animaux collés au pâturage. Par un singulier retour de la vérité, l'illusion qui nous avait déçus est justement ce qui nous détrompe! Tant il est vrai que l'homme est impuissant à

imiter matériellement l'inimitable nature, et que dans l'art du peintre les objets naturels sont introduits, non pas pour se représenter eux-mêmes, mais pour représenter une conception de l'artiste ; tant il est vrai, enfin, que



LES ROCHERS, PAR HUYSMANS

le signe est plutôt un moyen convenu d'expression qu'un procédé absolument imitatif, puisque le dernier degré de l'imitation est précisément celui où elle ne signifie plus rien.

Elle est donc considérable la part qu'il faut faire à la fiction dans la peinture ; mais par bonheur, la fiction,

au lieu de restreindre les limites de l'art, les élargit, cette fois, et les recule. De même qu'au théâtre, nous sommes convenus d'entendre Cinna ou Britannicus s'exprimer en français, de même nous admettons que l'artiste peigne sur la toile une figure volante, ou qu'il dessine sur un vase, à l'instar des Grecs, telles ou telles figures incompatibles avec toute illusion, avec toute vraisemblance, par exemple, des faunes et des bacchantes qui marchent dans l'air sans appui, et dont les pures silhouettes, remplies d'ailleurs de grâce et de naturel, se meuvent, aplaties sur un fond monochrome, sans clair-obscur et sans relief.

Chacun sait la fable qu'on répète à satiété dans tous les livres, celle du peintre grec qui sut imiter une corbeille de raisins assez habilement pour faire illusion à des oiseaux. Eh bien ! il est dans cette fable un trait essentiel et significatif, un trait que l'on oublie et que Lessing a finement rappelé dans le *Laocoon*. La corbeille sur le tableau de Zeuxis était portée par un jeune garçon. Or le peintre se disait : « J'ai manqué mon chef-d'œuvre ; si j'avais peint l'enfant aussi bien que les raisins, les oiseaux n'approcheraient point de la corbeille, parce qu'ils auraient peur de l'enfant. » Ce n'était là qu'un vain scrupule de modestie, et l'on pouvait rassurer Zeuxis en lui disant : « Votre figure peinte avec toute la vérité imaginable n'aurait point effarouché les oiseaux, parce que les yeux de l'animal ne voient que ce qu'ils voient ; l'homme, au contraire,

en présence d'une peinture, croit voir le mouvement dans l'immobilité, la réalité dans l'apparence. Ce que ne voit point son œil, il l'aperçoit au fond de cette chambre qui s'appelle l'imagination. »

Oui, l'homme seul a le privilège d'être séduit, d'être trompé par une secrète connivence de sa pensée avec celle du peintre. Admirable illusion qui, sans abuser les yeux, donne le change à l'esprit! Merveilleux mensonge qui, par la complicité de notre âme, nous saisit plus vivement, plus fortement que la vérité, semblable à ces rêves qui sont tantôt plus douloureux, tantôt plus charmants que la vie même!

IV

Bien que la peinture soit l'art expressif par excellence, elle n'est pas confinée dans le caractère; elle peut concilier l'expression avec la beauté, en idéalisant ses figures par le style, c'est-à-dire en retrouvant la vérité typique dans les individualités vivantes.

Il existe entre l'expression et la beauté un intervalle immense et même une apparente contradiction. L'intervalle est celui qui sépare le christianisme de l'antiquité; la contradiction consiste en ce que la beauté pure (je parle ici de la beauté plastique) se concilie malaisément avec les altérations momentanées du visage, avec la variété infinie des physionomies individuelles et avec la mobilité sans fin d'une même physionomie, subissant les innombrables impressions de la

vie, et passant de la sérénité à la frayeur, de la gaieté à la tristesse, des grimaces du rire aux contractions de la douleur.



FIGURE D'EXPRESSION, PAR MICHEL-ANGE

Plus l'expression est forte, plus la beauté physique se sacrifie à la beauté morale. Voilà pourquoi la statuaire païenne est si mesurée dans son expression. Au lieu de la concentrer sur le visage, qu'elle eût défi-

guré, le sculpteur la fait serpenter dans la figure entière par le caractère de toutes les formes; il la met dans le geste, qui est l'expression de l'âme en mouvement, ou dans l'attitude, qui est l'expression de l'âme en repos. Les cris affreux que poussait Laocoon sous l'étreinte des serpents, la statuaire antique les a réduits à des soupirs pour ne pas trop déformer les traits du héros; mais ces cris, le poète nous les fait entendre, *clamores horrendos*, et le peintre peut les représenter, mais il devra se contenir dans une certaine mesure, s'il veut choisir le côté de la dignité et de la grandeur. Il devra idéaliser sa figure par le style.

Que signifient ces mots? Pour le peintre comme pour le sculpteur, donner du style à une figure, c'est imprimer un caractère typique à ce qui ne présentait qu'une vérité individuelle. Aussi la peinture, quand elle veut le style, a-t-elle une tendance à se rapprocher de la statuaire. Mais entre les deux arts il existe une sensible différence. Telle expression vive sera représentée sur la toile, qui serait choquante dans le marbre. Il répugne au sculpteur d'exprimer certains vices qui par leur bassesse enlaidiraient le visage; mais le peintre peut s'attacher à les rendre. Toutefois, pour rester dans les conditions du style, il lui faudra chercher les accents génériques. Si c'est, par exemple, un hypocrite qu'il veut peindre, cet hypocrite résumera tous les traits de l'hypocrisie, et nous apparaîtra, non pas comme un tartufe, mais comme Tartufe lui-même.

Les instincts vils, les grossièretés du sensualisme, la lubricité, l'ivresse, tout ce qui rapproche l'homme de la bête, l'art statuaire n'ose l'accuser dans la figure humaine, et c'est pour cela que le génie antique alla



CATON SE DÉCHIRANT LES ENTRAILLES, PAR RIBERA

chercher, au fond des eaux, les tritons et les sirènes, au fond des bois le satyre aux pieds de boucs et le faune rustique et le centaure. Ils ne voulurent pas, ces grands artistes de l'antiquité, altérer la beauté de l'homme par l'accent des passions avilissantes; ils se contentèrent de sculpter les vices humains dans les précurseurs de

l'humanité, dans ces êtres non encore affranchis de la bestialité originelle, et qu'elle respectait, cependant, comme des ancêtres sauvages, comme les dieux impar-



NAINE, PAR CARRENO

faits et mystérieux de la primitive nature. Mais ce que la sculpture se refuse à éterniser dans le marbre ou dans le bronze, ce qu'elle ne veut pas rendre palpable sous les trois dimensions, la peinture se permet de le

retracer sur la toile, parce qu'au lieu de présenter des corps tangibles, la toile ne présente que des images insaisissables; au lieu de nous offrir l'épaisseur des choses, elle ne nous en offre que le mirage. *Réelle*, la sculpture s'interdit la laideur ; *apparente,* la peinture ne repousse pas le laid, parce qu'elle a mille moyens d'en mitiger l'expression, de le rendre acceptable par les prestiges de la lumière et le langage des couleurs, par les circonstances environnantes, par le choix du cadre. Lorsque Raphaël introduit la difformité dans un ouvrage de style, par exemple, dans le fameux carton qui représente la *Guérison du boiteux* à la porte du temple, il rachète le difforme et le relève en effaçant les traits purement accidentels et qui ne seraient que des pauvretés, pour insister sur les traits décisifs, caractéristiques. Vues en grand, les disgrâces de la nature perdent de leur aspect misérable, et peuvent rentrer dans les plus hauts spectacles de la peinture, soit que l'artiste les transfigure par l'âme, soit qu'il en use comme d'un contraste frappant au profit de la beauté même.

Le style n'est donc pas, dans l'art du peintre, absolument ce qu'il est dans l'art du sculpteur. Celui-ci adore le beau jusqu'à redouter l'expression, qu'il modère ; celui-là recherche l'expression jusqu'à ne pas repousser la laideur, qu'il idéalise.

V

La peinture peut s'élever au sublime, mais plutôt par l'invention du peintre que par les moyens propres à son art.

Si le sublime est comme une échappée de vue sur l'infini, il semble que les arts du dessin, qui sont assujettis à emprisonner toute idée dans une forme, ne sauraient être sublimes. Il peut arriver cependant que le peintre, suscitant avec violence des pensées qu'il n'a exprimées par aucune forme, frappe sur notre âme comme ferait sur notre oreille un coup de tonnerre. C'est alors en vertu de la pensée entrevue et non formulée, que le tableau peut être sublime.

Les exemples en sont rares. Rembrandt a été sous ce rapport le Shakespeare de la peinture. L'Évangile lui a inspiré plusieurs fois des idées de génie qui n'ont été rendues par aucun contour et ne sont indiquées que par l'insaisissable expression de la lumière. Il existe de ce grand peintre un dessin rapide, lavé au bistre, qui représente la Cène du Christ à Emmaüs. L'artiste a voulu traduire le passage de l'Écriture où il est dit : « Alors leurs yeux furent ouverts, et ils le reconnurent, *mais il disparut de devant eux.* » La figure du Christ est absente, en effet, dans le dessin de Rembrandt, et sur le siège d'où elle vient de disparaître, on ne voit plus qu'une lueur fantastique et mystérieuse. Étonnés, effrayés de la disparition de leur convive et de l'apparition de cette lumière, les deux disciples

dévorent des yeux le siège vide et illuminé où tout à l'heure ils ont touché la main d'un ami, entendu sa voix et rompu le pain avec lui. N'est-ce pas un trait de sublime que cette lueur impalpable exprimant un Dieu disparu...?

Nicolas Poussin a rencontré le sublime quand il a conçu un de ses tableaux les plus célèbres, les *Bergers d'Arcadie*. Dans une contrée agreste, coupée de bocages, séjour de bonheur chanté par les poètes, d'heureux pasteurs, en promenant leurs amours, ont découvert sous un bouquet d'arbres un tombeau avec cette inscription à demi effacée : *Et in Arcadia ego* (Et moi aussi, je vivais en Arcadie). Cette parole sortie de la tombe assombrit les visages et fait expirer le sourire sur toutes les lèvres. Une jeune femme, nonchalamment appuyée sur l'épaule de son amant, demeure muette, pensive, et semble prêter l'oreille à cet avertissement du cadavre. L'idée de la mort a aussi plongé dans la rêverie un jeune berger qui est accoudé sur la tombe, la tête inclinée, tandis que le plus vieux des pasteurs montre du doigt les caractères qu'il vient de découvrir. Le profond paysage qui achève ce tableau tranquille et silencieux fait voir des feuillages roux sur des rochers arides, des monticules qui vont se mêler à un horizon vague, et l'on aperçoit au loin quelque chose d'incertain qui ressemble à la mer. Ce qu'il y a de sublime dans cette peinture, c'est justement ce qu'on n'y voit point : c'est la pensée qui plane au-des-

sus, c'est l'émotion inattendue que reçoit l'âme du spectateur, transportée subitement, au-delà du tombeau, dans l'infini de l'inconnu. Des paroles gravées sur le marbre sont ici la seule forme, le seul moyen du sublime. La peinture reste, pour ainsi dire, étrangère à la secousse morale que le philosophe a voulu nous imprimer. Plus peintre que Poussin, Rembrandt a su en quelque manière faire rentrer le sublime dans les moyens de son art en l'exprimant par la lumière.

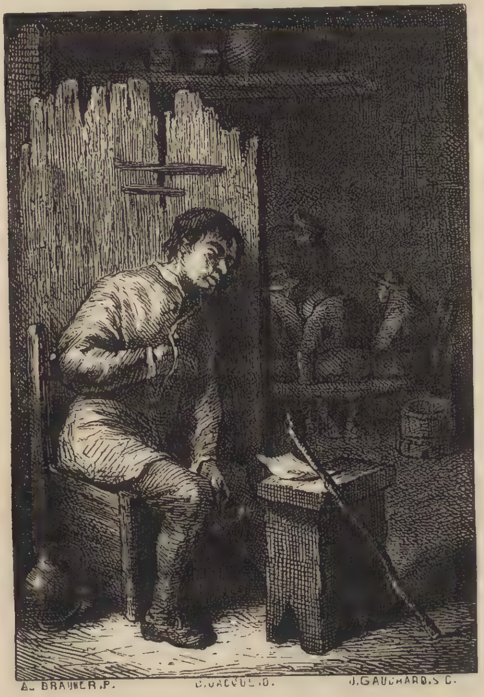
Il en est, au surplus, de la poésie comme de la peinture. Les coups de génie d'un Shakespeare, d'un Corneille, aussi bien que les grands traits de l'Écriture, n'ont pas de forme, pour ainsi dire, ou ils en ont une dans laquelle l'art ne joue aucun rôle, et qui, par cela même, peut être traduite dans toutes les langues du monde. Émané du sentiment de l'infini, le sublime de la peinture ne saurait être attaché à une forme, cerné par un contour. Soit qu'il éclate dans l'œuvre de Rembrandt, soit qu'on le devine dans le tableau de Poussin, le sublime est intangible comme la lumière, ou invisible comme l'âme.

VI

La spécialité des moyens propres à la peinture s'impose à l'artiste dès le moment où il invente son sujet et en conçoit la première image.

Le but des arts du dessin étant de manifester le beau, de le rendre visible et sensible, la forme plastique

ou figurée leur est essentielle, leur est propre. Mais c'est pour la peinture surtout que les moyens sont optiques, parce qu'elle traduit les sentiments et les



LE BUVEUR ENDORMI, PAR BRAUWER

idées sur une surface unie et que ces images, pures apparences, ne relèvent pas du toucher, qui est la vue du corps, mais de la vue, qui est le toucher de l'âme.

Inventer, pour le peintre, c'est donc *imaginer*, c'est

voir apparaître devant ses yeux les personnages ou les choses qu'il évoque dans son imagination, sous l'empire d'un sentiment qui l'anime ou d'une pensée qui l'obsède. Ici la grandeur de la peinture est tout d'abord attestée par la première de ses lois, qui est de choisir,



LE COUPLE IVRE, PAR DUSART

oui, de choisir les sentiments ou les pensées qu'elle devra mettre en scène, le théâtre de l'action, le caractère de la nature environnante et l'accompagnement des choses. Le poète, l'écrivain, ne connaissent pas de monstre odieux, *qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux*, parce que les yeux auxquels parle la poésie

sont les yeux de l'esprit; mais le peintre des spectacles ignobles ne les raconte point : il les montre, et, comme il n'a qu'un instant pour les montrer, ces images nous heurtant sans précautions, sans préface, ne sont pas seulement ignobles, elles sont brutales ; elles nous dégoûtent à l'improviste. C'est donc la première loi de la peinture que d'écarter les sujets hideux ou repoussants.

Bien des gens, il est vrai, affectent de penser que tous les sujets sont bons et qu'il n'y a rien d'ignoble en peinture; qu'il n'y a pas de goinfres, de *magots* que l'esprit de Teniers ne rende acceptables; qu'il n'est pas de goujats immondes sous le pinceau de Brauwer, et qu'Ostade a su nous intéresser à des paysans difformes, ou plutôt informes, qui dansent dans un cabaret avec la délicatesse d'une ronde d'ours... ; mais si l'on en convient, il faut ajouter que les peintres ne sont pas ignobles quand ils n'ont pas l'intention de l'être, ou bien quand leurs représentations sont relevées par une pointe de satire. Lorsque Brauwer va chercher des truands dans leurs bouges pour imiter leurs grimaces horribles et leurs rouges trognes, lorsqu'il les représente avec tant de sympathie vomissant du vin et des injures, il emploie un talent plein de chaleur, de finesse et d'harmonie à se faire pardonner ce qu'il voulait nous faire admirer.

Dès qu'il choisit un sujet de peinture, l'artiste doit

songer aux moyens *pittoresques* et se défier des beautés littéraires qui l'auraient séduit dans les livres ou dans les récits qui l'auraient inspiré. Ce qu'un peintre doit emprunter d'un poète, ce n'est pas ce qu'il aura lu dans ses poésies, mais ce qu'il y aura *vu;* c'est l'idée vivante et agissante; c'est le sentiment quand il devient mouvement.

Je suppose qu'un peintre veuille exprimer ce qu'il aura entendu dire ou qu'il aura pensé lui-même, que Voltaire est la personnification du dix-huitième siècle; que tout procède de son génie et que tout va s'y absorber, qu'il est le centre d'où partent et où aboutissent tous les rayons de la philosophie.... Comment s'y prendra-t-il pour donner une forme pittoresque à une idée aussi métaphysique, aussi abstraite? Un artiste qui excelle à inventer a résolu ce problème de la façon la plus heureuse, la plus admirable, dans un des cartons qui lui avaient été commandés par l'État, en 1848. pour la décoration monumentale du Panthéon français. Ce carton représente l'*Escalier de Voltaire*. On y voit monter et descendre tous les philosophes du temps, tous les grands de l'intelligence (à l'exception de Rousseau qui, dans le dix-huitième siècle, fut le précurseur du nôtre). Placé au plus haut de son escalier, Voltaire reconduit un des visiteurs, d'Alembert, auquel il remet un article pour l'*Encyclopédie*. Sur les premières marches, Diderot attend la fin des adieux pour emmener d'Alembert. De la sorte sont

formulées en vives images, en figures parlantes, des spéculations de l'esprit qu'on aurait pu croire étrangères à la peinture, et c'est par ses moyens propres que la peinture les a exprimées, en les rendant visibles, en leur donnant un corps.

Dans cette même série de cartons où abonde l'invention pittoresque et qui devaient former une histoire universelle et palingénésique du genre humain, l'auteur, Paul Chenavard, avait consacré une des plus grandes compositions à peindre les obscurs commencements du christianisme, lorsque le Dieu nouveau sapait sourdement la puissance de Rome païenne. Cette vaste scène est divisée en deux zones horizontales. Dans la zone supérieure, remplie de soleil, passe le pompeux et bruyant cortège d'un César triomphant, avec ses licteurs, ses officiers, ses trophées, ses prisonniers vaincus, ses aigles et ses éléphants. La zone inférieure, au contraire, obscure et silencieuse, représente les premiers chrétiens en prière dans les catacombes, qu'ils ont creusées comme une tombe sous les pas du triomphateur, et dans lesquelles viendra bientôt s'effondrer l'empire romain. Il est impossible de raconter plus clairement, plus vivement l'histoire par le langage figuré de l'art, langage muet qui se dessine et se grave dans la mémoire des peuples en traits ineffaçables, comme cette éloquence de l'orateur athénien qui laissait dans le cœur ses aiguillons.

C'est une qualité rare chez les peintres que l'inven-

tion; elle est rare même chez les grands maîtres. Léonard de Vinci, ce génie chercheur, profondément curieux, et voué à toutes les inquiétudes de son art, conseillait à ses élèves de regarder parfois attentivement les taches accidentelles des vieux murs, les pierres jaspées, les veines du marbre, les nuages, comme pouvant offrir à une imagination paresseuse des combinaisons singulières de lignes et de formes, et des motifs inattendus. Le plus souvent, lorsqu'ils inventent, les peintres ne font que trouver, *invenire*, dans la fable, la poésie, la religion, l'histoire, des sujets déjà inventés par les poètes, déjà illustrés et consacrés par la tradition. Comme si l'imagination était une faculté plutôt septentrionale et germanique, il n'y a eu guère d'inventeurs puissants qu'Albert Dürer et Rembrandt. Du reste, on est convenu de regarder comme une invention du peintre toute manière neuve de concevoir un sujet connu.



SCÈNE DE CHARLET

Pourquoi les hommes du Nord sont-ils plus inven-

tifs? Peut-être parce qu'ils sont plus habitués à la vie intérieure, à se recueillir, à réfléchir. Il n'est que la solitude pour faciliter cette attention prolongée, cette méditation persistante et profonde, qui sont la source des grandes pensées, parce que, échauffant peu à peu l'esprit, elles finissent par y allumer l'enthousiasme. De même qu'un avare trouve sans cesse des occasions d'acquérir, parce que toujours il y pense, de même l'artiste peut trouver continuellement à enrichir son esprit, s'il y pense toujours. La méditation est justement ce qui manque aujourd'hui à nos peintres. Impatients de produire, pressés de vivre, jaloux de suivre la marche haletante d'une civilisation qu'emporte la vapeur, ils ne se donnent pas le temps de méditer, et cela dans un art où tous les hommes de génie ont travaillé comme s'ils n'avaient pas eu de génie. « La peinture, disait Michel-Ange, est une muse jalouse; elle veut des amants qui se livrent à elle sans réserve, sans partage. »

Encore une fois, soit qu'il invente ses motifs, soit qu'il les découvre dans un poète, soit qu'il les renouvelle des anciens, le poète doit les concevoir en vives figures, et les tirer de l'obscurité vague où l'imagination les apercevait, pour les appeler à la lumière, à l'évidence. S'il n'est pas le premier créateur de sa pensée, il doit la créer une seconde fois en rendant pittoresque ce qui était poétique, en faisant un spectacle de ce qui était une idée, un sentiment ou un songe.

Voilà comment l'art du peintre se distingue de tous les autres dès la naissance de l'invention. Pour le plaisir de citer un hémistiche d'Horace, on a trop souvent affirmé les ressemblances de la peinture avec la poésie. Il convient, dans ce livre, non seulement de montrer les liens qui les unissent, mais de marquer les limites qui les séparent.

VII

Le premier moyen pour le peintre d'exprimer sa pensée est l'ordonnance.

Un jour que Prud'hon dînait à la table de M. Frochot, préfet de la Seine, ce magistrat exprima le désir que Prud'hon peignît un tableau qu'on voulait suspendre dans la salle où se tenaient les assises de la cour criminelle, et, en parlant de l'effet à produire sur les accusés, il laissa tomber ce vers d'Horace :

Raro antecedentem scelestum
Deseruit pede pœna claudo.....

(Il est rare que la peine boiteuse n'atteigne pas le criminel qu'elle poursuit.) Prud'hon se lève et demande la permission d'aller tracer à la plume le tableau désiré, dont toute l'ordonnance s'est présentée à son imagination. Avec les yeux de sa pensée, il a vu le criminel en fuite, *antecedentem scelestum*, et la Justice lui est apparue, non pas claudicante comme la représente le poète, mais fendant les airs d'un vol

rapide et accompagnée d'une autre figure ailée, la Vengeance divine. Prud'hon n'avait pas inventé le motif, mais il en inventait l'ordonnance, et il l'inventait avec le génie d'un peintre en transfigurant l'image écrite, en lui donnant, au lieu de béquilles, des ailes. Sur-le-champ il avait indiqué les grandes lignes, jeté les figures et leurs draperies, prévu leur pantomime, balancé les masses, arrêté le cadre. Telles sont, en effet, les opérations qui constituent ce qu'on entend par l'ordonnance, et ce qu'on appelle aussi la composition; mais ce dernier mot, dont la signification est plus étendue, embrasse l'invention du peintre et l'économie de son tableau, à tel point qu'on l'emploie souvent comme un synonyme du tableau lui-même. Dans son acception plus restreinte, la composition n'est autre que l'ordonnance, c'est-à-dire l'art de mettre en *ordre* les éléments du tableau, de les disposer, de les combiner, ou, si l'on veut, de distribuer les rôles aux acteurs du drame, car les Grecs appelaient la composition le *drame* du peintre (τὸ δρᾶμα τοῦ ζωγράφου), ce qui veut dire ici la mise en scène, sans quoi la composition serait à elle seule toute la peinture.

Deux choses sont à observer et à concilier dans l'ordonnance : sa beauté optique, celle qui répond au plaisir des yeux, et sa beauté morale ou poétique, celle qui touche au sentiment. La première de ces beautés serait la plus importante et pourrait presque suffire si la composition était purement décorative, comme le

serait, par exemple, une peinture représentant les plaisirs de la moisson ou de la vendange. Que si le tableau s'adresse à l'esprit ou au cœur, s'il doit re-



EXEMPLE DE COMPOSITION SYMÉTRIQUE
Vierge et saints, par Francia Bigio.

muer les passions, il faudra bien que le caractère moral de l'ordonnance passe avant la convenance pittoresque, laquelle devra être sacrifiée résolument à l'expression, si tant est qu'on ne puisse les obtenir

l'une et l'autre, les fortifier l'une par l'autre. « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après, si tu peux. » Ainsi parle Diderot.

Dans les âges gothiques, lorsque l'art était encore en enfance, les peintres ne connaissaient guère qu'une seule disposition : la symétrie, et il y avait plusieurs causes au choix de son ordonnance naïve : d'abord la timide ignorance des premiers peintres, qui eussent été embarrassés d'une composition compliquée ; ensuite une sorte d'ingénuité pieuse et de respect pour les sujets sacrés, car il y a dans la symétrie quelque chose de sacramentel et de religieux, parce qu'elle répond à un sentiment d'immobilité, de recueillement et de silence. Ce n'est pas d'ailleurs par le mouvement et par la vie que les arts ont commencé. Les premiers tableaux, comme les premières statues, ont un caractère de raideur, un aspect tranquille et grave qui, par la symétrie, devient solennel.

Dans le corps humain, qui est symétrique par excellence, la symétrie n'est sensible que lorsqu'il est rigide et immobile. Dès que la figure humaine entre en action, la symétrie est rompue par le mouvement, et dans les raccourcis de la perspective elle échappe au regard. La figure cependant ne perd pas son aplomb, et ce qui était régularité froidement rigoureuse, est remplacé par un autre genre de symétrie, qui est l'équilibre. Eh bien ! le même phénomène se manifeste

dans l'art. Dès qu'il a grandi, dès qu'il se sent hardi et fort, il abandonne les compositions et il y substitue la pondération. Au lieu de ranger ses personnages, en égal nombre, à droite et à gauche d'un milieu, la peinture introduit un certain balancement dans les masses correspondantes, rachète la similitude des lignes et des figures par l'opposition de groupes équivalents, de sorte que, sous les dehors d'une liberté facile, la composition conserve son équilibre, et que l'œil, secrètement charmé, prend plaisir à la variété de l'ordonnance, sans en apercevoir la symétrie artificielle et cachée. Cela se passe en ce moment de première virilité où la peinture va de Jean Bellin à Titien, de Verocchio à Léonard, de Ghirlandajo à Michel-Ange, de Pérugin à Raphaël.

Cette transition de l'art traditionnel et compassé à la peinture remuée et libre, on en peut voir un exemple illustre dans la chambre de la Signature, au Vatican. En regard de la *Dispute du Saint-Sacrement*, dont la partie supérieure est ordonnée encore suivant les lois de la régularité primitive, Raphaël a peint l'*École d'Athènes,* qui n'est pas seulement un chef-d'œuvre d'invention, de dessin, de style et d'expression, mais qui est un chef-d'œuvre incomparable de composition, et comme le dernier mot du génie dans l'ordonnance.

Au premier coup d'œil, c'est un beau désordre de figures qui semblent groupées par le hasard des ren-

contres, ou fortuitement isolées. Il y a une si parfaite ressemblance dans la manière dont les groupes se distinguent l'un de l'autre et sont cependant liés entre eux ; les vides sont si naturellement remplis ou si heureusement ménagés, que c'est à peine si on soupçonne l'intervention de l'art dans une combinaison pourtant si méditée et si savante. N'ayant mis aucune symétrie apparente dans l'ordre des figures où elle devait être brisée par la vie et le mouvement, Raphaël en a mis dans les choses immobiles, l'architecture et les statues, pour racheter par la solidité du fond le désordre simulé de l'arrangement pittoresque.

De plus, Raphaël a supposé le spectateur placé dans l'axe de l'édifice voûté qui abrite cette réunion imaginaire de tous les philosophes grecs. Mais aucun personnage ne devant dominer seul dans une assemblée aussi auguste, que préside l'esprit invisible de la philosophie elle-même, aucune figure n'est placée sur la ligne médiane qui passe entre Platon et Aristote, les deux génies qui se disputeront éternellement l'empire des âmes, parce que l'un personnifie le sentiment, l'autre la raison. Ce n'est pas ici le moment d'observer l'exquise convenance avec laquelle sont caractérisés tous ces héros de l'intelligence antique : Pythagore qui écrit ses tables harmoniques, Épicure couronné de pampres, le sombre Héraclite, le cynique Socrate qui argumente, Platon qui enseigne l'enthousiasme, Aristote qui professe l'expérience, le pyrrho-

nien souriant à ses doutes, l'éclectique recueillant ses notes, Archimède traçant sur le sol ses problèmes géométriques, l'astrologue Zoroastre, le géo-



SAINTE FAMILLE, PAR PÉRUGIN

graphe Ptolémée. A ne voir ici que la beauté de l'ordonnance, l'*École d'Athènes* est un modèle à jamais admirable de l'art que Raphaël a inauguré, de multiplier les figures sans confusion, de peupler une toile sans encombrement, de la pondérer

sans symétrie, et de répandre l'unité, sans la détruire, dans une variété charmante.

L'unité ! voilà le véritable secret de toute composition. Mais que signifie l'unité par rapport à l'ordonnance? Elle signifie qu'il doit y régner un certain caractère dans le choix des grandes lignes ; qu'il doit y avoir dans la disposition des parties une dominante. Pourquoi? Parce que, si l'homme a deux yeux, il n'a qu'une vue, et il n'a qu'une vue parce qu'il n'a qu'une âme.

Droites ou courbes, horizontales ou verticales, parallèles ou divergentes, toutes les lignes ont un rapport secret avec le sentiment. Dans les spectacles du monde comme dans la figure humaine, en peinture comme en architecture, les lignes droites répondent à un sentiment d'austérité et de force, et peuvent donner à une composition où elles se répètent un aspect grave, imposant, rigide.

Les horizontales, qui expriment, dans la nature, le calme de la mer, la majesté des horizons à perte de vue, la tranquillité végétale des arbres résistants et forts, l'apaisement du globe après les catastrophes qui l'ont jadis bouleversé, la durée immobile, éternelle... les horizontales expriment en peinture des sentiments analogues, le même caractère de repos solennel, de paix et de durée. Si tels sont les sentiments que le peintre veut faire naître en nous, si tel est le caractère qu'il veut imprimer à son œuvre, il faudra que les ho-

rizontales y dominent, et que le contraste des autres lignes, au lieu d'atténuer l'accent de l'horizontalité, le rende encore plus frappant. Voyez le *Testament d'Eudamidas :* Poussin y a répété les lignes horizontales. Couché sur son lit de mort, le citoyen de Corinthe forme la ligne dominante de l'ordonnance. La lance du héros répète cette ligne et, couchée comme lui, semble condamnée au repos et affirmer une seconde fois la mort de son maître. Les figures, en sens contraire, du médecin, de la mère et du scribe, font ici opposition à l'horizontale ; mais le contraste a un peu trop d'importance, et, en le disputant à la disposition principale, il affaiblit l'unité.

Voyez maintenant la *Vie de saint Bruno* par Lesueur, dans cette admirable suite de tableaux naïfs et touchants. La solennité du sentiment religieux, qui est une aspiration ascendante, y est exprimée par la répétition dominante et le parallélisme des verticales, et ce parallélisme, qui ne serait que de la monotonie si le peintre avait eu d'autres personnages à mettre en scène, devient une répétition expressive là où il fallait rendre sensibles le respect et l'uniformité de la règle monastique, le silence du cloître, le recueillement, le renoncement.

S'agit-il de peindre un drame terrible, celui du Jugement dernier, par exemple ; veut-on rappeler le souvenir d'une action violente, comme l'Enlèvement des Sabines ou le Pyrrhus sauvé? de semblables su-

jets demandent des lignes véhémentes, impétueuses et remuées. Michel-Ange fait contraster et flamboyer ses lignes sur le mur de la chapelle Sixtine ; Pous-



LES PHARES, PAR TURNER

sin tourmente et mouvemente les siennes dans ses tableaux de *Pyrrhus sauvé* et des *Sabines*, et les modes linéaires employés par ces maîtres sont des exemples de la loi qu'il faut suivre, et que nous recommandons : celle de ramener avec décision à un caractère dominant l'ensemble des grandes lignes,

c'est-à-dire le premier moyen d'expression, qui est l'ordonnance.

Ce sont de bien futiles et de bien fausses idées



L'ARRIVÉE DES BARQUES DE PÊCHE, PAR BAKHUYSEN

que celles qui ont prévalu dans les écoles de peinture, dès la fin du seizième siècle, grâce aux imitateurs sans génie de Michel-Ange. Suivant eux, tout devait contraster, et toujours : les lignes, les angles, les groupes, les mouvements, les membres ; tout devait

s'agiter, se combattre, se contredire au profit d'une variété brillante qui, à force d'amuser l'œil par des oppositions, eut pour effet de corrompre l'éternel principe de l'unité. Abus monstrueux ! Il n'est pas jusqu'au bouillant Diderot qui n'en ait été choqué, et qui n'ait vu dans le contraste mal entendu et continuel « une des causes les plus funestes du maniéré ».

Il a été un temps où la disposition pyramidale était érigée en principe par les rhéteurs de l'art, et on la voulait pour les groupes aussi bien que pour le tableau tout entier. Rien de plus dangereux que ce prétendu principe, car la pyramide contient deux éléments contraires, l'horizontale et la verticale. Or, du moment que ces lignes ont un langage qui s'adresse au sentiment, une signification morale, il ne convient pas de laisser le regard incertain entre ces deux directions ; il faut donc que l'une l'emporte sur l'autre, au point que l'horizontalité domine franchement si la pyramide est très obtuse, et que la verticale triomphe si la pyramide est très aiguë. Dans la *Pièce de cent florins*, céleste estampe de Rembrandt, où Jésus-Christ est représenté guérissant les malades, la composition se développe décidément en largeur, et le sens horizontal l'emporte sur la pyramide que forme la figure du Christ au-dessus des groupes de malades qui implorent leur guérison.

La *Transfiguration* de Raphaël, si souvent critiquée comme renfermant deux tableaux en un seul cadre,

trahit une seconde fois ce défaut dans l'ordonnance, qui le rend encore plus visible, en opposant la masse horizontale, que forme le possédé et les apôtres, à la masse pyramidale du groupe supérieur. Il est évident que le défaut d'unité, qui a échappé cette fois, exceptionnellement, au grand maître, devient plus frappant par le choix malheureux de deux dispositions contraires, qui ajoutent la dualité optique à la dualité morale.

Supposez cependant que le peintre veuille représenter une Assomption de la Vierge, une Ascension de Jésus-Christ, le ravissement d'un saint, une apothéose, ou tout autre sujet qui appelle de sa nature la disposition pyramidale, l'unité pourra s'y retrouver avec bonheur, si l'ensemble de la composition, se dessinant comme un ovale allongé, s'achève dans la partie inférieure en pyramide renversée. Raphaël, qui n'en reste pas moins l'ordonnateur par excellence, a ainsi composé la *Madone de saint Sixte*, en opposant aux lignes pyramidales de l'apparition céleste la base très étroite que forment les deux chérubins groupés autour de la plinthe inférieure, qui figure l'appui d'une fenêtre ouverte sur le paradis.

Soit qu'on regarde à la beauté optique de l'ordonnance, soit qu'on la considère comme l'ébauche de l'expression, l'unité est le seul principe, le véritable secret. Ainsi que Montabert l'a judicieusement écrit (*Traité complet de Peinture*), il ne faut pas dire au

peintre : « Composez pyramidalement, bouchez les trous, craignez les vides, évitez les angles et les parallèles, recherchez les contrastes, » il faut lui dire : « Composez selon votre sentiment; mais, quelles que soient vos combinaisons, ramenez les lignes, les groupes, les masses, les directions, les dimensions, à l'unité que vous aurez choisie, que vous aurez sentie. »

Par l'unité, l'artiste peut faire réussir toutes les manières d'arranger un tableau : l'ordonnance convexe, qui plaisait à Rubens, au Corrège, et qui met en relief les principales figures; l'ordonnance concave, employée par Raphaël dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, et qui est une autre manière de concentrer les regards ; la composition en diagonale, comme la *Descente de croix* de Rubens, qui secoue l'attention par une obliquité imprévue, et ces étranges distributions de Rembrandt, qui, dictées par l'émotion du génie, semblent ne s'adresser qu'aux yeux de l'âme.

Que les formes de la bordure doivent être indiquées par la ligne dominante du tableau, c'est une vérité souvent méconnue, et toutefois tellement sensible qu'il serait superflu d'y insister. Une Cléopâtre couchée, une Ariane endormie, formant une horizontale, seraient mal placées dans un cadre en hauteur. On voit au palais de Versailles des trumeaux, très allongés en verticales, qui sont remplis par des sujets militaires dont l'horizontalité est en contradiction

choquante avec la forme du panneau. Tout le monde connaît par l'estampe de Pradier la composition si heureuse d'Ingres : *Virgile lisant l'Énéide*. Le peintre l'avait conçue d'abord en largeur; mais quand l'inspiration lui vint de montrer dans le fond la statue de Marcellus, se dressant aux yeux de Livie, comme le spectacle du remords évoqué par ces vers : *Tu Marcellus eris*... la composition tout entière changea de sens, et la hauteur y devint dominante, parce que les proportions du cadre durent se conformer à la direction nouvelle qu'avait prise la pensée du peintre, en se résumant dans l'apparition poétique de ce fantôme de marbre, vaguement répété par son ombre sur la muraille du palais de César.

VIII

Bien que le peintre qui compose son tableau doive absolument connaître les lois de la perspective et s'y soumettre, l'observation même de ces lois comporte une part nécessaire faite au sentiment.

La peinture devant creuser des profondeurs fictives sur une surface plane, et donner à ces profondeurs la même apparence qu'elles auraient dans la nature, le peintre ne saurait se passer de connaître la perspective, qui est justement la science des lignes et des couleurs apparentes.

Suivant la manière dont notre œil est conformé, la hauteur et le volume de tous les objets diminuent en

proportion de la distance où il les voit, et toutes les lignes parallèles au rayon visuel semblent converger vers le point de l'horizon sur lequel se dirigent nos regards. Les unes s'abaissent, les autres s'élèvent, et toutes vont se réunir à ce point qui est à la hauteur de notre œil et qui se nomme le *point de vue*. D'autre part, à mesure que les objets s'éloignent de nous, le contour en devient moins tranchant, la forme plus vague, et la couleur atténuée en est plus indécise. Ce qui était anguleux s'arrondit, ce qui était brillant se décolore; les couches d'air qui s'interposent entre les choses regardées et l'œil qui les regarde sont comme un voile qui les rend confuses, et si l'atmosphère est épaisse et chargée de vapeurs, la confusion augmente et le spectacle se perd. Ces deux phénomènes, la convergence des lignes fuyantes et la dégradation des couleurs, ont donné lieu à distinguer en peinture deux sortes de perspectives, la perspective *linéaire* et la perspective *aérienne*. Celle-ci ne s'impose au peintre que lorsqu'il exécute son tableau, lorsqu'il y met, avec les couleurs, les lumières et les ombres ; nous en parlerons quand il sera question du clair-obscur, du coloris et de la touche. L'artiste, au moment où il dispose son tableau, c'est-à-dire au moment où il assigne à chaque figure et à chaque objet la place qu'ils devront y occuper, l'artiste ne fait encore que de la perspective *linéaire*.

Maintenant, qu'est-ce qu'un tableau dans la pein-

ture proprement dite ? C'est la représentation d'une scène dont l'ensemble peut être embrassé d'un coup d'œil. L'homme n'ayant qu'une seule âme, ses deux yeux ne lui donnent qu'une seule vue. L'unité est donc essentielle à tout spectacle qui s'adresse à l'âme. S'agit-il simplement d'amuser le regard par des artifices d'optique et de tenir en haleine la curiosité du spectateur en lui procurant, dans une suite de scènes variées, les plaisirs d'une illusion momentanée et matérielle ? l'unité n'est plus nécessaire alors, parce que l'artiste, au lieu de concevoir une peinture, n'a plus qu'à machiner un panorama. Au contraire, dès que le peintre veut exprimer une pensée ou éveiller un sentiment, il est indispensable que l'action soit une, c'est-à-dire que toutes les parties du tableau concourent à une action dominante. Mais l'unité d'action est inséparable de l'unité de lieu, et l'unité de lieu entraîne l'unité du point de vue, sans laquelle le spectateur, tiraillé en divers sens, serait comme transporté en plusieurs endroits à la fois. Il semble donc que l'unité soit plus nécessaire encore dans un poème d'images et de couleurs que dans un poème ou dans une tragédie jouée, parce qu'en peinture le lieu est immuable, le temps indivisible et l'action instantanée.

Cela posé, comment s'y prendra l'artiste pour soumettre à l'unité d'un point de vue la scène que son imagination a inventée ou celle qu'il évoque par le souvenir ? L'expérience nous enseigne que nos yeux

ne peuvent embrasser un objet d'un seul regard qu'à une distance égale environ à trois fois la plus grande dimension de cet objet. Par exemple, pour saisir d'un coup d'œil un bâton qui a un mètre de longueur, il faut se placer à la distance de trois mètres, si l'on est doué d'une vue ordinaire. Supposons que le peintre se mette à la fenêtre de sa chambre, pour regarder la campagne : les objets qui se présenteront à sa vue seront si nombreux et occuperont une si vaste étendue, qu'il lui faudra tourner la tête et promener ses regards dans le paysage pour en voir, l'une après l'autre, les diverses parties. S'il rentre à reculons dans sa chambre, l'étendue diminuera, et si l'ouverture de la croisée a un mètre de large, et qu'il s'en éloigne de trois mètres, cette distance lui fournira la mesure de l'espace qu'il peut embrasser d'un regard. La croisée sera le cadre tout tracé de son tableau, et si l'on suppose qu'au lieu de toile ou de papier, ce soit un seul carreau de verre qui remplisse le vide, et que l'artiste avec un long crayon puisse calquer sur la vitre les contours des objets tels qu'il viennent s'y projeter, son calque sera la représentation exacte du paysage, qui se trouvera tracé suivant les règles de la perspective, puisque la perspective se sera dessinée d'elle-même.

De ce qui précède il résulte qu'un dessinateur à l'œil exercé, à l'œil juste, pourrait mettre assez bien en perspective tout ce qu'il dessine, sans le secours

des opérations géométriques ; mais il faudrait, pour cela, que le tableau dont il fait le tracé fût toujours assez beau et assez conforme à son sentiment pour demeurer invariable ; car si l'artiste veut y déplacer une ligne, y changer une figure, supprimer un rocher ou un arbre, ajouter un édifice, ou simplement éloigner ce qui était proche et rapprocher ce qui était loin, la justesse de son coup d'œil ne lui suffira plus, et la perspective ne venant plus se dessiner d'elle-même sur la vitre transformée en toile, le peintre aura besoin de recourir aux lois que l'observation a découvertes et que la géométrie a précisées.

Elles sont simples, elles sont intéressantes et admirables par leur simplicité même, les lois de la perspective. L'antiquité les a connues, et déjà au cinquième siècle avant notre ère, les Athéniens qui assistaient aux tragédies d'Eschyle purent admirer sur la scène une architecture feinte, tracée par Agatharcus. Deux élèves de cet artiste géomètre, Démocrite et Anaxagoras, publièrent la théorie de la perspective, et plus tard, Pamphyle l'enseignait publiquement à Sicyone. A l'époque de la Renaissance, la perspective fut retrouvée ou réinventée par les maîtres italiens qui florissaient au quinzième siècle, tels que Brunelleschi, Masaccio, Paolo Uccello et Piero della Francesca. Celui-ci en écrivit un traité qui est manuscrit : Uccello en fit ses délices, il y consacra sa vie, il y consuma ses jours et ses nuits, disant à sa femme qui l'invitait au

sommeil : « Oh ! quelle douce chose que la perspective ! » (*Oh ! che dolce cosa è questa prospettiva !...*) De nos jours, l'illustre Monge, s'appuyant sur la géométrie descriptive, dont il avait fait un corps de science, a fourni la démonstration rigoureuse de la perspective, alors que les livres d'Albert Dürer, de Jean Cousin, de Peruzzi, de Serlio, de Vignole, de Dubreuil, et celui de Desargues, mis en lumière par Abraham Bosse, ne contenaient guère que des résultats affirmés. Aujourd'hui la perspective, exposée avec clarté dans les *Éléments* de Valenciennes, animée par l'esprit dans les divers ouvrages d'Adhémar, considérée par M. de la Gournerie dans ses effets et dans ses rapports avec la peinture et la décoration théâtrale, simplifiée dans la nouvelle *Théorie* de Sutter, la perspective, disons-nous, peut être apprise facilement et à fond.

En étudiant ces auteurs, l'artiste apprendra que (le tableau étant généralement considéré comme une surface plane, percée verticalement) l'on doit préluder aux opérations de perspective en établissant trois lignes. La première est la fondamentale ou *ligne de terre*, qui n'est autre que la base du tableau ; la seconde est la *ligne d'horizon*, qui est toujours à la hauteur de l'œil, et qui détermine le dessus et le dessous des objets regardés ; la troisième est une ligne verticale qui coupe à angles droits les deux premières, et qui, ordinairement, divise le tableau en deux parties égales.

Le point où le rayon visuel perpendiculaire au tableau rencontre le tableau s'appelle en perspective le *point de vue.* Il se trouve à l'extrémité du rayon qui va de l'œil du spectateur à l'horizon, et comme l'horizon monte et descend à mesure que l'œil descend, c'est toujours à l'horizon qu'aboutit le rayon visuel, quelle que soit son élévation sur la verticale.

Le point de vue et la ligne d'horizon étant déterminés sur le tableau, il reste à mesurer la distance où devra se mettre le spectateur, pour voir le tableau comme le peintre l'a vu ; en d'autres termes, il reste à mesurer la longueur du rayon visuel. Ce rayon, étant perpendiculaire à l'œil, n'est pour l'œil qu'un point. Pour le voir en véritable grandeur, on le suppose rabattu sur la ligne d'horizon prolongée, et le point où finit cette ligne rabattue se nomme le *point de distance,* lequel doit donc être aussi éloigné du point de vue que le spectateur sera éloigné du tableau. Tels sont les deux points et les trois lignes qui servent à construire toute bonne perspective. Il faut aussi tenir compte des exceptions assez nombreuses que peuvent présenter certains objets qui n'ont aucun rapport de régularité avec le tableau — comme, par exemple, une chaise renversée au hasard dans une chambre — et dont les lignes horizontales vont aboutir à un *point accidentel,* placé à l'horizon. Que si l'on suppose la chaise renversée sur une autre, de manière à être inclinée sur le plancher ou à présenter ses quatre pieds

en l'air, le point accidentel serait placé au-dessous ou au-dessus de l'horizon.

En résumé, les maîtres de perspective enseigneront à l'artiste :

Que toutes les lignes perpendiculaires au tableau concourent au point de vue ;

Que toutes les lignes parallèles à la base du tableau ont leur apparence perspective parallèle à cette base ;

Que toutes les lignes horizontales formant avec le tableau un angle de 45 degrés concourent au point de distance ;

Que toutes les lignes horizontales parallèles entre elles, mais non pas au tableau, concourent à un même point sur la ligne d'horizon ;

Que toutes les lignes obliques parallèles concourent à un point qui peut être au-dessus ou au-dessous de l'horizon, en dedans ou en dehors du tableau, suivant la situation de ces lignes ;

Qu'en un mot, tous les objets diminuent en tous sens à mesure qu'ils s'éloignent de l'observateur.

Ainsi le point de vue étant placé au centre de la composition y forme une étoile, dont les rayons seraient les lignes fuyantes perpendiculaires au tableau, et comme les unes descendent à l'horizon, et que les autres y montent, la ligne d'horizon se trouve diviser le tableau en deux éventails ouverts en sens inverse, et coupés par les quatre côtés du cadre et par les lignes parallèles à ces côtés.

Rapprochement remarquable ! la vue de notre œil ressemble parfaitement à la vue de notre raison, et l'optique est dans la nature ce qu'elle est dans la phi-



JUDITH, PAR MANTEGNA

losophie. La différence du point de vue change la perspective morale des idées comme la perspective linéaire des choses, et, suivant le point de distance auquel se place notre esprit, il ne saisit que des dé-

tails dont l'importance le trompe, ou il embrasse l'ensemble dont la grandeur l'éclaire. Au surplus, la perspective physique, si rigoureuse qu'elle soit sous la règle et le compas du géomètre, reste soumise à l'empire du sentiment. Louis David disait à ses élèves : « D'autres peintres savent mieux que moi la perspective, mais ne la sentent pas aussi bien. » Cette parole signifiait assez clairement que le savoir ne suffit pas à l'artiste, quand il trace la perspective de son tableau, et qu'il y faut une part faite au sentiment. Nous allons voir, en effet, que le sentiment doit guider une à une toutes les opérations du peintre, et déterminer ainsi la hauteur de l'horizon, le choix du point de vue, le choix du point de distance et l'ouverture plus ou moins grande de l'angle optique.

La *hauteur de l'horizon.* Bien que la ligne de l'horizon ait une courbure produite par la sphéricité de la terre, cette courbure est tellement microscopique et inappréciable qu'elle peut être remplacée, en peinture, par une ligne droite. Mais à quelle hauteur tracer l'horizon ? Si l'on veut peindre un tableau de marine, l'horizon sera naturellement la ligne qui sépare le ciel de la mer, car l'horizon n'est autre chose que le niveau de la mer, que nous apercevrions si les terres et les montagnes qui nous la cachent étaient transparentes. Maintenant, le goût dit assez que la hauteur de l'horizon dans le tableau dépendra du sujet que le

peintre a choisi et du nombre des figures qu'il doit mettre en scène.

S'agit-il de représenter une fête publique, comme la *Kermesse* de Rubens, ou un festin magnifique, comme les *Noces de Cana* de Paul Véronèse? il est sensible qu'il faudra élever l'horizon pour faire voir le plus grand nombre possible de personnages et dérouler la scène aux yeux du spectateur telle qu'il la verrait s'il était placé sur une terrasse ou derrière une fenêtre qui serait pour lui le cadre du tableau. David, voulant peindre le *Serment du Jeu de Paume*, s'est supposé debout sur une table d'où il aurait vu tous les groupes et tous les mouvements de l'assemblée. Gros, pour développer le sinistre champ de bataille d'Eylau, a placé l'horizon à la hauteur d'une éminence d'où il aurait embrassé dans son étendue le spectacle entier de ce grand désastre : « Lorsque le tableau, dit Adhémar (*Supplément au Traité de perspective*), représente un salon dans lequel plusieurs personnes sont réunies, les unes assises, les autres debout, on placera l'horizon à la hauteur d'une personne debout. Dans ce cas, le spectateur éprouvera la même impression que s'il était debout auprès des personnes représentées dans le tableau. Si le sujet ne contient que deux ou trois personnes assises, on fera bien de placer l'horizon à la hauteur de leurs yeux. Après quelques moments d'attention, le spectateur pourra croire qu'il est lui-même assis à côté des per-

sonnes qu'il a devant lui, et qu'il prend part à leur conversation. Mais si l'une d'elles paraissait lever un peu la tête, comme si elle regardait une personne debout, il faudrait, comme dans l'exemple précédent, placer l'horizon à la hauteur d'une personne debout. »

Supposons maintenant que l'artiste ait à composer un tableau pour une place fixe, ou bien une peinture murale à une hauteur voulue, la ligne d'horizon sera choisie en conséquence, mais avec certains ménagements, et au besoin certaines *tricheries* favorables au regard. Le célèbre peintre Mantegna, ayant été chargé par le marquis de Gonzague de peindre le *Triomphe de Jules César*, qui devait orner le palais de Mantoue et qui devait être placé plus haut que l'œil du spectateur, Mantegna eut soin de poser les premières figures sur la ligne de terre formant la base du tableau ; il fit ensuite disparaître peu à peu les pieds et les jambes des personnages du second et du troisième plan, comme le voulaient la ligne donnée de l'horizon et les lois géométriques. De même pour les brancards, les vases, les aigles et les trophées portés en triomphe ; il les dessina de bas en haut, de sorte que l'œil n'en aperçoit que le dessous. Vasari vante beaucoup cette observation scrupuleuse de la perspective. Mais faut-il toujours être vrai jusqu'au point d'étonner les yeux en leur montrant des singularités qui les déroutent ? Il se peut faire que les regards soient offensés justement par les précautions qu'on aura prises pour ne les

offenser point, et que le spectateur, ne se rendant pas compte de la ligne d'horizon que le peintre a choisie, trouve bizarre ce qui est pourtant justifié par la science



SAINT BRUNO ENLEVÉ AU CIEL, PAR LESUEUR

du géomètre. L'essentiel en peinture, c'est que l'âme soit émue ou captivée, dût-on la captiver ou l'émouvoir aux dépens des lois rigoureuses de la scénographie, ou du moins par une légère infraction à ces lois.

Le *point de vue*. — C'est toujours sur la ligne d'ho-

rizon que se trouve le point de vue; mais sur quel point de cette ligne faut-il le placer? Est-ce au beau milieu du tableau ? Est-ce à droite ou à gauche, plus ou moins près du cadre ? Ici encore l'artiste écoute les conseils du sentiment. Les grands maîtres dans leurs compositions les plus fameuses, Léonard de Vinci dans la *Cène*, Raphaël dans la *Dispute*, l'*Héliodore* et l'*École d'Athènes*, Poussin dans le *Jugement de Salomon*, Lesueur dans le *Saint Paul à Éphèse*, ont fixé leur point de vue, soit au centre du tableau, c'est-à-dire à l'intersection des diagonales, soit à égale distance des lignes latérales du cadre. Il en résulte une symétrie qui a quelque chose de grave, de calme, de majestueux qui convient parfaitement aux sujets religieux et aux scènes imposantes de l'histoire. L'équilibre optique produit par l'égalité des masses qui se correspondent procure à l'esprit une sorte de pondération morale. Partout où l'architecture fournit une perspective clairement écrite, le point de vue placé au milieu de la scène y appelle tout d'abord l'attention du spectateur, et ensuite l'y rappelle. Si, par exemple, Jésus-Christ est assis au centre du tableau dans la Cène des apôtres, les lignes qui concourent au point de vue ramènent constamment le rayon visuel sur la figure dominante, là où est le nœud du drame, là où se concentre l'émotion, là où reviennent sans cesse les regards de l'esprit. Salomon, siégeant sur le trône où il va rendre la justice,

me paraît encore plus équitable à la place où le peintre nous le fait voir, dans une composition dont le balancement rigoureux semble une allusion à la souveraine impartialité du juge qui en occupe le centre. Et si nous voulions emprunter à l'art contemporain un exemple illustre, nous verrions l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* ajouter à la solennité de son ordonnance un auguste équilibre en choisissant le point de vue que la symétrie indiquait, pour y placer la figure vénérable du poète, entre l'Iliade et l'Odyssée, dans l'axe même du temple où il va être déifié et qui sert de fond au spectacle de son couronnement.

Il est toutefois d'excellents peintres qui ont le plus souvent porté leur point de vue sur un côté du tableau, non loin du bord. Lesueur lui-même, dans les vingt-deux compositions si admirables dont la suite forme la *Vie de saint Bruno*, a presque toujours supposé le spectateur à droite et à gauche de la ligne médiane. Il y a plus, quelquefois son point de vue est fixé sur l'une des lignes latérales du cadre, de sorte qu'il y a telle composition qui paraît n'être que la moitié d'une autre, par exemple celle qui représente saint Bruno distribuant son bien aux pauvres. On peut croire que ces images tranquilles et douces de la vie des cloîtres, ces scènes d'une austérité mélancolique gagneraient à présenter plus de pondération perspective, moins d'inégalité dans les masses que sépare le point du vue. Mais il est juste d'observer que des compositions for-

mant une seule histoire, un seul tout, peuvent se compléter pour le regard de façon qu'un tableau fasse équilibre à celui qui le précède ou qui le suit. On dirait, au surplus, que Lesueur, en rejetant son point de vue au coin du tableau, a voulu exprimer l'éloignement des regards profanes, et soulever seulement un coin du voile qui cache aux cénobites les choses du monde.

Raphaël, dans les scènes les plus mouvementées, conserve la position centrale du point de vue, et il oppose ainsi à l'agitation des figures le calme d'une architecture pondérée. En peignant sa fresque sublime de l'*Héliodore*, où l'on voit le voleur sacrilège renversé par un cavalier miraculeux, et fouetté de verges par deux anges qui ont fendu l'air, rapides comme de purs esprits, Raphaël a songé sans doute au contraste que produirait la tranquillité d'une architecture symétrique avec le mouvement impétueux du cavalier céleste qui renverse Héliodore, et des anges qui le frappent de verges, tandis que le sacrificateur Onias, au fond du sanctuaire où conduisent toutes les lignes fuyantes de la perspective, demande encore à Jéhovah le miracle qui déjà s'est accompli, foudroyant et soudain comme l'éclair.

L'équilibre qu'engendre la situation du point de vue au milieu de la ligne d'horizon peut donc servir, tantôt à fortifier l'assiette du tableau, s'il est calme, tantôt à en faire ressortir le mouvement, s'il est dra-

matique. Mais l'exemple de Raphaël nous suggère une autre observation : c'est que, dans la peinture murale, l'architecture réelle commande à l'architecture feinte, et qu'il serait choquant de percer sur un mur une



A. PAQUIER DEL. J. GUILLAUME SC.

JUDITH, DE PAUL VÉRONÈSE

perspective qui supposerait le spectateur à une place impossible et qui dès lors serait démentie par la construction environnante.

La part du sentiment demeure si grande en peinture, même lorsque la géométrie s'y installe, que tel

grand peintre s'est cru permis d'employer *deux lignes d'horizon* dans un seul tableau, et s'est fait pardonner cette licence. Paul Véronèse en a usé dans les *Noces de Cana*, en considérant la ligne d'horizon non plus comme une ligne sans épaisseur, mais au contraire comme une zone, qui permettrait deux points de concours, l'un plus élevé que l'autre. Véronèse l'a fait pour deux raisons : d'abord parce que la haute architecture du tableau eût présenté des lignes trop plongeantes, dont la direction vers un seul point eût été précipitée et sans grâce ; ensuite parce qu'en présence d'un tableau si vaste, rempli d'épisodes et sans unité rigoureuse, puisqu'il ne devait exprimer que la joie générale et l'agréable désordre d'un festin où Jésus lui-même ne joue que le rôle d'un convive, le spectateur devait s'intéresser successivement aux différents groupes et se promener devant la toile plutôt que de mettre son œil au point de vue.

Le *point de distance*, celui qui marque la distance du spectateur au tableau, est encore soumis à l'empire du sentiment. Balthasar Peruzzi et Raphaël, au dire de Lomazzo (*Trattato della Pittura*), pensaient que « l'artiste qui peut peindre la façade d'une maison dans une rue étroite n'est pas tenu de représenter les objets selon la distance de la muraille opposée, mais qu'il doit les dessiner suivant une distance imaginaire supposée plus grande, et qui serait égale à trois fois

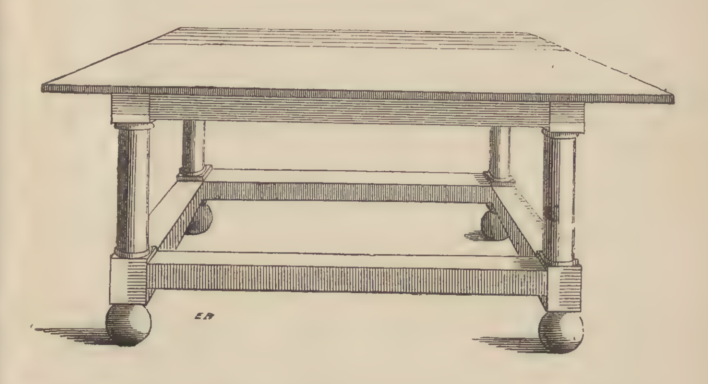
la hauteur de la façade, sans quoi les figures peintes sembleraient trébucher et tomber en arrière (*traboccare e cadersi addosso*) ». Aujourd'hui, c'est une règle consacrée pour les dessinateurs qui ont à mettre en perspective l'intérieur d'une chambre ou d'une galerie, de le dessiner, non pas tel qu'ils le voient, mais tel qu'ils le verraient s'ils pouvaient reculer à une distance qui suppose le renversement du mur auquel ils s'appuient. Bien que cette distance soit arbitraire, il la faut assez grande dans tous les cas pour que le spectateur puisse embrasser l'ensemble du tableau d'un coup d'œil, sans remuer la tête, faute de quoi les objets rapprochés du cadre subiraient ces déformations monstrueuses qu'on appelle, en perspective, des *anamorphoses*. Une colonne, par exemple, montrant sa base vue d'en haut et son chapiteau vu d'en bas, serait un membre d'architecture méconnaissable par la brusque diminution du chapiteau, qui semblerait tomber en dedans, et de la base, qui semblerait tomber en dehors. Chacun a pu remarquer les déformations angulaires que présentent les photographies du palais de la Bourse, à Paris. Pour éviter de pareilles déformations et avoir une vue agréable du monument, il aurait fallu au photographe une reculée que les constructions environnantes rendaient impossible. Cette reculée, le peintre se la procure fictivement par les méthodes de la perspective, qui lui permettent de rectifier ce qu'il voit, en le dessinant

comme il le verrait d'une distance convenable. Quant au photographe qui veut avoir un portrait fidèle, sans diminution des extrémités, il faut (selon MM. Babinet et de la Gournerie) qu'il place son objectif à dix mètres du modèle.

Non, la vérité mathématique n'est pas de même nature que la vérité pittoresque. Aussi bien, il arrive à tout moment que la géométrie dit une chose et que notre âme en dit une autre. Si je vois un homme à cinq pas, son diamètre apparent est double de ce qu'il était quand je le voyais à dix pas : la science l'affirme, et elle ne se trompe point; cependant cet homme me paraîtra toujours de la même grandeur, et l'erreur de mon âme sera aussi infaillible que la vérité du géomètre. C'est là un mystère que les mathématiques n'expliqueront point, comme Voltaire l'observe dans la *Philosophie de Newton.* « Quelque supposition que l'on fasse, dit-il, l'angle sous lequel je vois un homme à cinq pas est toujours double ou environ de l'angle sous lequel je le vois à dix pas, et ni la géométrie ni la physique ne résoudront ce problème. » Il faut, en effet, autre chose que la physique et la géométrie pour expliquer comment le témoignage de nos yeux est contredit à ce point par un arrêt du sentiment, et comment une vérité incontestable peut être vaincue par un mensonge irrésistible.

L'angle optique. — L'angle dont parle ici Voltaire

est l'angle optique. On appelle ainsi l'angle formé par deux rayons visuels, qui vont du centre de l'œil aux extrémités de l'objet vu. L'ouverture de l'angle optique dépend de la distance du spectateur au tableau, car plus un objet se rapproche de notre œil, plus notre œil s'ouvre pour le voir. Mais cet angle ne saurait être plus grand que l'angle droit : en d'au-



tres termes, le plus grand espace que l'œil puisse embrasser est compris dans le quart de la circonférence. En peinture, toute représentation doit être vue sous un seul angle optique, ou, comme dit Léonard de Vinci, d'une seule fenêtre : *la pittura deve esser vista da una sola finestra*. Par cette fenêtre de l'œil, notre esprit ne peut embrasser qu'un seul tableau à la fois. Encore les rayons visuels qui le lui transmettent sont-ils d'une force très inégale. Le seul rayon puissant est celui qui est perpendiculaire à la rétine, tous

les autres s'affaiblissant à mesure qu'ils s'éloignent de ce rayon normal, de sorte que plus l'angle est ouvert par le rapprochement du spectateur, plus il contient de rayons faibles; plus l'angle se rétrécit par la distance de l'objet, plus il contient de rayons puissants. Aussi les personnes qui ont la vue basse sont-elles portées à cligner les yeux, afin de concentrer leur vision en rapprochant les rayons extrêmes, qui sont faibles, du rayon normal, qui est seul fort.

Mais tandis que les rayons obliques deviennent plus faibles, les objets en s'éloignant se rapetissent, de même qu'ils se décolorent et se confondent. Ainsi l'homme ne saurait voir dans leur véritable grandeur, autrement dit, *en géométral*, que les choses qui sont perpendiculaires à sa rétine et à la distance voulue, car le *géométral*, c'est l'image d'un objet vu par un œil aussi grand que lui, dans sa dimension réelle ; tout ce qui est plus grand que notre œil est vu *en perspective*, c'est-à-dire dans sa dimension apparente.

Étrange et bienfaisante illusion, qui témoigne à la fois de notre petitesse et de notre grandeur ! Il n'est sans doute que l'œil de Dieu qui puisse voir l'univers en géométral; l'homme, dans son infirmité, n'en saisit partout que des raccourcis. Toutefois, comme si la nature entière lui était soumise, il y promène son regard intelligent, et, chacun de ses mouvements faisant varier son point de vue, les lignes viennent d'elles-mêmes y concourir et lui former un spectacle toujours

changeant, toujours nouveau. La perspective est, pour ainsi parler, l'idéal des choses visibles, et il n'est pas surprenant que le vieux maître italien Ucello en ait vanté la douceur. Mais cet idéal, comme l'autre, nous échappe sans cesse et nous fuit. Toujours à la portée de nos regards, il est toujours insaisissable. A mesure que l'homme s'avance vers son horizon, son horizon recule devant lui, et les lignes qui paraissaient se réunir au plus profond du lointain demeurent éternellement séparées dans leur convergence éternelle. De sorte que l'homme porte en lui comme une poésie mobile qui obéit à la volonté de ses mouvements, et qui semble nous avoir été donnée pour voiler la nudité du vrai, pour corriger la rigueur de l'absolu, et pour adoucir à nos yeux les lois inexorables de la divine géométrie.

IX

Soit que le peintre cherche sa composition en se bornant à la dessiner, soit qu'il colorie son esquisse, il n'entre dans l'expression qu'en définissant, par le dessin, l'attitude, le geste ou le mouvement de chaque figure.

La composition ne s'improvise point. Lors même que le peintre, ému, l'aurait vue se produire aux yeux de sa pensée dans un moment de rapide inspiration, il faudra bien qu'il la médite, qu'il en vérifie la vraisemblance, qu'il la soumette à l'épreuve du jugement.

« Eh quoi ! improviser ! écrivait Eugène Delacroix ; c'est-à-dire ébaucher et finir en même temps, contenter l'imagination et la réflexion du même jet, de la même haleine, ce serait, pour un mortel, parler la langue des dieux comme sa langue de tous les jours. Connaît-on bien ce que le talent a de ressources pour cacher ses efforts ! Qui pourra dire ce que tel passage a coûté ? Tout au plus ce qu'on pourrait appeler improvisation, chez le peintre, serait la fougue de l'exécution sans retouches ni repentirs ; mais sans l'ébauche, et sans l'ébauche savante et calculée en vue de l'achèvement définitif, ce tour de force serait impossible, même à un artiste comme Tintoret, qui passe pour le plus fougueux des peintres, et à Rubens lui-même. Chez Rubens, en particulier, ce travail suprême, ces dernières retouches qui complètent la pensée de l'artiste, ne sont pas, comme on pourrait le croire à leur force et à leur fermeté, le travail qui a excité au plus haut point la verve créatrice du peintre. C'est dans la *conception de l'ensemble*, dès les premiers linéaments du tableau, c'est dans l'arrangement des parties, que s'est exercée la plus puissante de ses facultés : c'est là qu'il a vraiment travaillé. »

Ainsi parle un artiste qui eut la fièvre de son art, et qui fut passionné souvent jusqu'au délire. Comme l'orateur qui cherchait son éloquence en écoutant les murmures du peuple dans le soulèvement des flots, le

peintre doit chercher son tableau en pensant aux spectateurs présents ou futurs qui le jugeront : il doit se préparer de longue main à *parler la langue des dieux*.



VIERGE AU LIVRE, PAR ANDRÉ DEL SARTE

Mais comment l'artiste éprouvera-t-il sa composition ? Devra-t-il, du premier coup, en essayer les couleurs, et par conséquent le clair-obscur, ou bien est-ce par des lignes seulement qu'il ébauchera l'expression de sa pensée ? De très grands maîtres, tels que

Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, André del Sarte, n'ont fait que dessiner leurs esquisses, comme ils eussent projeté un bas-relief. Avant de songer à colorier, à éclairer leur tableau, ils en ont arrêté la construction et les formes. Cependant, si la peinture est inséparable de la couleur et de la lumière, il semble que le crayon ou le charbon ne suffisent pas à l'artiste qui compose, et qu'il lui importe de se représenter, la palette en main, le genre d'effet qui devra concourir à l'expression et la résumer. Rembrandt n'a pas plus tôt conçu son tableau qu'il l'éclaire de sa pensée. Rubens prévoit le jeu des couleurs, même dans une ébauche où il ne fait qu'indiquer les masses de clair et d'ombre. Prud'hon, lui aussi, invente toujours en collaboration avec la lumière ; dès qu'il imagine son drame, il le voit aux clartés du soleil, ou aux rayons de la lune, ou à la lueur des flambeaux. Que décider entre des méthodes si différentes et des génies si divers? Faut-il condamner les grands Italiens pour avoir donné une si haute préférence au dessin dans l'esquisse de leurs œuvres? Non. Ces maîtres par excellence furent préoccupés avant tout de l'élément moral en soi : de l'expression. La couleur et l'effet, qui parlent aux sens plutôt qu'à l'esprit, leur parurent des moyens plus extérieurs, et, partant, secondaires. Toute composition leur était bonne, dès qu'elle était bien agencée dans ses lignes, dès que les masses en étaient pondérées et bien écrites, et ils se

promettaient de la rendre expressive par le caractère des formes, par le langage du dessin, le choix du contour.

Représentons-nous Michel-Ange traçant à la plume la composition du *Jugement dernier*, dont les ébauches n'ont point péri. D'une volonté souveraine, d'une main magistrale, il esquisse des figures et des groupes dont il prévoit le mouvement et la violence. Il n'existe encore sur le papier que des traits mâles et rapides; mais déjà l'on saisit la contexture de cette grande tragédie; l'on voit venir du fond des airs une troupe d'anges menaçants qui portent les instruments de la Passion, comme pour en écraser l'humanité; on devine le Christ fulminant; on entrevoit des avalanches de réprouvés qui sont précipités dans l'abîme; on pressent la terreur qui remplira toutes les âmes, même celles des martyrs qui montrent les marques de leurs supplices, comme s'ils tremblaient de n'avoir pas mérité le pardon céleste. A travers ces griffonnements de la plume, apparaissent des patriarches étonnés, des femmes remplies d'angoisses, et la Vierge, qui semble elle-même effrayée d'avoir enfanté un Dieu si terrible. Les péchés les plus hideux roulent pêle-mêle, les morts se réveillent, l'enfer s'entr'ouvre, et tout cela n'est exprimé que par un enchevêtrement de lignes héroïques; les groupes se relient, l'ordonnance se prépare, la composition se complique et se noue, et tout ce que dira la fresque est déjà prévu dans ce

brouillon sublime. Sans avoir recours aux effets de la couleur et de la lumière, le peintre atteindra son but suprême : il aura exprimé le sentiment d'une inexprimable terreur.

Supposez maintenant qu'un génie du Nord, un génie à la Rembrandt, songe à peindre une telle scène, c'est un autre chemin qu'il va prendre pour arriver jusqu'au fond de notre âme; c'est par des taches de couleur que ce drame immense commencera à se débrouiller, comme à travers un nuage. J'imagine que, dans la profondeur infinie des ombres, on verra les nations vidant leurs tombeaux, et que la joie des bienheureux sera indiquée par les fanfares du coloris, tandis que l'épouvante sera exprimée par des teintes sinistres, plutôt que par des formes tourmentées et violentes. Les âmes incertaines de leur sort seront enveloppées d'une demi-lumière mystérieuse. Le ciel radieux, la terre assombrie, diront assez le contraste des destinées éternelles, et l'enfer s'allumera aux feux de la couleur... Voilà comment les grands peintres, en variant leurs moyens suivant leur génie, peuvent déconcerter la philosophie de l'art et la contraindre, elle aussi, à varier ses lois, ou du moins à les assouplir.

Cependant l'art du peintre, ayant aujourd'hui parcouru le cycle entier de ses développements, ne saurait plus négliger les effets de la couleur et du clair-obscur en ce qu'ils ont d'expressif. L'âge de la pein-

ture est trop avancé pour qu'elle remonte aux époques où sa jeunesse lui permettait de faire des prodiges



SAINTE FAMILLE, PAR JULES ROMAIN

sans employer à la fois toutes ses ressources. On peut donc regarder comme préférable la méthode de colorier l'esquisse, surtout quand on veut obtenir l'expression qui résulte de la couleur et de la lumière,

expression qui convient au naturalisme et qui est si importante dans le paysage. Mais les grands peintres qui composent de figures humaines la trame de leurs ouvrages n'en continueront pas moins de poursuivre l'expression par l'attitude, le geste ou le mouvement de ces figures.

Il n'en est pas de la peinture comme de la statuaire : les figures du peintre, n'ayant ni épaisseur ni pesanteur, n'étant que de pures apparences, peuvent prendre des attitudes, faire des gestes qu'il serait impossible d'exécuter en marbre. La modération du mouvement, la sobriété du geste, nous l'avons dit, sont des lois inhérentes à la sculpture ; elles sont voulues et par la solidité de la statue et par sa dignité, car ce n'est pas seulement parce que ses figures sont pesantes que le statuaire s'interdit un geste déployé, outré ; c'est parce que les formes divinisées d'une beauté calme conviennent à des êtres dont l'image doit durer des siècles, et que leurs mouvements, pris non pas en dehors de la vie, mais au-dessus d'elle, doivent annoncer une âme sereine, comme celle des dieux immortels ou des héros qui le sont devenus.

Moins réservé dans son élan, plus hardi et plus libre, le peintre peut représenter des attitudes qui seraient incompatibles avec la gravité du marbre. Il peut oser des mouvements qui révèlent le feu de la passion, des gestes qui trahissent le bouillonnement du sang dans le cœur. Mais ici encore, la seule imita-

tion de la nature ne suffit pas plus au tableau qu'à la statue; il y faut du choix, il y faut du style.

Écoutez un homme passionné; observez-le : ses paroles comme ses gestes diront d'une manière frappante et vraie la passion qui l'anime; mais il se peut que ses paroles emportées soient d'une vérité ignoble, et que le débordement de ses gestes soit d'une vérité repoussante. Il se peut aussi que, faute d'une suffisante vitalité, il manifeste imparfaitement les émotions qu'éprouvera son âme débile. De là, pour le poète et pour le peintre la nécessité d'adoucir ce que la nature a prononcé trop fortement, ou d'accentuer avec énergie ce qu'elle a trop faiblement exprimé. L'observation de la pantomime naturelle est donc une excellente étude, à la condition que l'artiste saura tantôt la rendre plus significative en y insistant, tantôt épier le moment où elle était énergique sans être triviale.

Mais le geste n'est pas seulement individuel, c'est-à-dire modifié par le tempérament de chacun; il varie aussi de caractère suivant les mœurs et les idées, suivant les climats, et chaque nation y met l'empreinte de son génie. Quelle différence entre la réserve d'un Anglais et la grimaçante mimique d'un Napolitain! Comment donc découvrir le principe du geste à travers de pareilles variations? Est-il possible de démêler, parmi tant de nuances, des accents génériques? Oui, malgré ses variantes, le geste a ses racines dans le cœur humain, et il est possible de les y retrouver.

Quels que soient, par exemple, les divers signes de la vénération, elle s'exprime, dans tous les pays du monde, par une tendance à incliner la tête et à rapetisser le corps, comme pour figurer l'infériorité de celui qui vénère à l'égard de celui qui est vénéré. Tandis que l'Européen du Nord marquera son respect par une froide inclination de tête, l'homme de sang méridional se pliera en deux, et l'Oriental se prosternera jusqu'à terre en cachant son visage. Mais toutes les différences, sensibles ou légères, seront comprises entre ces deux extrêmes, et l'artiste aura ainsi, pour choisir sa pantomime, une échelle entière de nuances.

Si les gestes et les mouvements de l'homme étaient tous dictés par l'organisme, ils auraient entre eux plus de ressemblance, parce que l'arrangement de la machine humaine les produirait d'une manière fatale, sans autres diversités que celles des tempéraments, débiles ou énergiques, généreux ou froids.

Mais il est des mouvements, des gestes et des attitudes qui ont leurs sources dans les profondeurs de l'âme, et dont la manifestation extérieure n'est qu'un écho affaibli, un symbole de ce qui agite le monde de l'imagination, ce monde intime où passent les rêves de l'homme endormi et les songes de l'homme éveillé. Le geste a ses métaphores, comme la parole. On repousse une proposition malsonnante, à peu près comme on repousserait une bête dangereuse; on re-

cule au récit d'une horreur comme on reculerait devant la réalité d'un spectacle affreux. L'orateur qui rumine



ATTITUDE DU PROPHÈTE ISAÏE, PAR MICHEL-ANGE

ses harangues et qui veut entraîner son auditoire imaginaire a besoin de se mouvoir, de marcher au pas de son discours, comme faisait Rousseau quand il allait par les chemins, déclamant ses prosopopées. Ce n'est

pas en regardant au hasard la nature que l'artiste pourra y rencontrer l'expression de ces pantomimes qui révèlent les évolutions secrètes de la pensée. Lorsque Michel-Ange, décorant le plafond de la chapelle Sixtine, a voulu peindre la *préoccupation* dans la figure d'Isaïe, c'est dans les hauteurs de son esprit qu'il a trouvé l'ensemble des lignes propres à exprimer l'attention d'un penseur que rien ne peut distraire de ses méditations. Un ange appelle Isaïe au moment où, ayant placé sa main dans le livre de la Loi, pour marquer l'endroit où s'arrêtait sa lecture, le prophète poursuivait le cours de ses pensées. Sans presque remuer son corps, il tourne lentement la tête, comme si la voix même d'un ange ne pouvait l'arracher à l'abîme de réflexions où il est plongé.

Les Prophètes et les Sibylles de Michel-Ange sont les plus beaux exemples de cette vérité supérieure de gestes ou d'attitudes dont la nature ne contient que le germe, et qu'il appartient au génie de découvrir pour en créer des types immortels. Les figures sublimes de Jérémie et de Daniel, de Jaël et de Zacharie, les sibylles d'Erythrée, de Cumes, de Delphes, sont en ce genre de véritables créations. Sans mentir à la nature, elles sont cependant surnaturelles. Chacune de leurs attitudes, chacun de leurs mouvements, racontent les drames de la pensée. Nous l'avons dit ailleurs : la sibylle de Delphes est la plus fière image de l'intelligence qui commande; la sibylle de Cumes paraît obsé-

dée par des énigmes indéchiffrables ; la sibylle Persique lit de près dans une écriture pleine de mystères



ATTITUDE DU PROPHÈTE JÉRÉMIE, PAR MICHEL-ANGE

qu'elle semble dévorer. Celle de Libye, tenant son livre haut et jetant au-dessous d'elle un regard dédaigneux, exprime le mépris du vulgaire, auquel il est interdit de jamais voir les livres sibyllins.

Et quelle puissance idéale dans la figure de Jérémie ! Le prophète des lamentations est accablé sous le poids de tristes pressentiments ; accoudé sur son genou, il soutient d'une main sa tête qui penche, et ferme sa bouche prête à gémir, tandis qu'il laisse tomber son autre main avec une indicible mélancolie. Il n'est pas jusqu'à sa draperie rude et négligée qui n'ajoute à l'expression par ce jet simple et grandiose, qui est ici comme le geste du vêtement. Faut-il peindre, au lieu des malheurs que le prophète entrevoit dans l'avenir, les malheurs que l'humanité éprouve dans le présent, c'est encore dans les fresques de Michel-Ange que nous chercherons un exemple de ce grand style qui, loin d'affaiblir l'attitude en la généralisant, la rend encore plus frappante en lui imprimant une signification typique. Jamais la conscience de l'infortune, l'excès de l'abattement physique et de la lassitude morale, furent-ils exprimés d'une façon plus mémorable que dans l'attitude d'Aza?

Jusqu'où peut aller en peinture l'expression par le geste, il faut le voir et l'admirer dans la *Cène* de Léonard de Vinci. Là on peut reconnaître ce qu'est le style et comment l'observation de la vie réelle, après avoir germé dans l'esprit d'un grand peintre, le conduit à une vérité plus haute. Il fallait répéter onze fois la surprise douloureuse que dut produire sur des amis fidèles l'annonce d'une trahison. Il fallait peindre l'étonnement, l'indignation, la douleur, la tendresse,

la loyauté naïve, la candeur inaltérable, tous les sentiments enfin, ou mieux, toutes les variantes du sentiment que dut éveiller parmi les apôtres cette parole du Christ : « Un de vous va me trahir ! » Léonard, avec cette pénétration qui lui faisait découvrir les



ATTITUDE DE LA FIGURE D'AZA, PAR MICHEL-ANGE

âmes dans les allures du corps, sut motiver les nuances individuelles du sentiment commun à tous les apôtres. L'un s'étonne en menaçant déjà le traître ; l'autre est abattu à la seule idée d'un si grand crime ; celui-ci pense à se disculper ; celui-là cherche le coupable. L'honnêteté indignée prend la forme du mépris ou se traduit en colère. L'irritable saint Pierre voudrait venger son maître ; saint Jean ne songe qu'à mourir

avec son Dieu. Chacun des apôtres représente une des faces de l'humanité, à la veille de renouveler son génie et son cœur. Mais les gestes de la *Cène* ont été analysés avec beaucoup de chaleur et de sagacité par Stendhal, qui, cette fois, renonçant aux affectations de sa manière indiscrète, a écrit, sous la dictée d'une émotion vraie : « ... Saint Jacques le Mineur, passant le bras par-dessus l'épaule de saint André, avertit saint Pierre que le traître est à ses côtés. Saint André regarde Judas avec horreur. Saint Barthélemy, qui est au bout de la table, s'est levé pour mieux voir le traître. A la gauche du Christ, saint Jacques proteste de son innocence par le geste naturel à toutes les nations : il ouvre les bras et présente sa poitrine sans défense. Saint Thomas quitte sa place, s'approche vivement de Jésus, et, élevant un doigt de la main droite, semble dire au Sauveur : « Un de nous ? » C'est ici une des nécessités qui rappellent que la peinture est un art terrestre. Il fallait ce geste pour caractériser le moment aux yeux du vulgaire, pour lui faire bien entendre la parole qui vient d'être prononcée... Saint Philippe, le plus jeune des apôtres, par un mouvement plein de naïveté et de franchise, se lève pour protester de sa fidélité. Saint Mathieu répète les paroles terribles à saint Simon, qui refuse d'y croire. Saint Thadée, qui le premier les lui a répétées, lui indique saint Mathieu, qui a entendu comme lui. Saint Simon, le dernier des apôtres à la droite du specta-

teur, semble s'écrier : « Comment osez-vous dire une telle horreur ?... »

Passons maintenant à un autre ordre d'idées, et supposons l'artiste occupé à peindre des tableaux anecdotiques, des scènes de mœurs, ou bien des fêtes de



LA COMÉDIE ITALIENNE, PAR CALLOT

village, comme se plaisait à les représenter Callot dans ses eaux-fortes, Teniers dans ses peintures ; le génie de l'observation lui suffira, parce que le comique n'exclut pas le laid, bien au contraire, et que, parmi les gestes populaires et familiers, le peintre n'aura qu'à choisir le plus vif. Le style y serait employé à contre-sens, car la valeur de la pantomime est ici justement dans le tour individuel, dans la curiosité

de l'accident. Généralisé, le grotesque serait froid; il n'a de saveur que lorsqu'il est particularisé au dernier point, saisi par un esprit photographique, pris sur le fait. Un bohémien de Callot, un paysan de Teniers, et même un invalide de Charlet, sont d'autant plus intéressants qu'ils ne ressemblent à aucun autre et tranchent sur leur espèce par une silhouette profondément singulière. Mais les originaux ne se trouvent que dans la nature. Il faut avoir couru les foires, comme Callot, ou hanté les kermesses, comme Teniers, pour peindre, par exemple, les gestes et les mouvements d'un joueur de boule, lorsque, après avoir lancé la sienne, il l'accompagne en courant, la suit de l'œil, l'encourage de la voix et de la main, tremble à chaque pierre qui peut la heurter, et la conduit jusqu'au bout avec une pantomime qui hésite entre la déception et le triomphe. Voyez, dans une des lithographies inimitables de Charlet, *l'Appel du contingent communal*, avec quelle finesse de vérité il nuance les allures du jeune soldat que la discipline du régiment n'a pas encore façonné! On distingue au premier coup d'œil, dans la bande, celui qui déjà courbe la tête pour laisser passer les balles, celui qui regrette *son doux Falaise*, et le garçon de ferme qui s'avance résigné, et le mauvais sujet (quelque apprenti roulier) qui porte une mèche de cheveux sur le front, garde son chapeau sur l'oreille, arrive en sifflant et se promet de gagner tout de suite une balle dans la tête ou des chevrons.

Ainsi, la part du naturel est d'autant plus grande que l'art descend et se familiarise. La naïveté est alors le don le plus heureux; elle est même précieuse dans les sujets graves où se mêlent quelques traits de la vie commune. Le tableau de Lesueur, où l'on voit saint



LE FUMEUR, PAR VAN OSTADE

Bruno qui reçoit une lettre du pape, nous montre un exemple charmant de naïveté dans la contenance embarrassée de l'envoyé rustique, qui, la main à son bonnet, cherche à lire l'effet de la lettre sur le visage du chartreux, et ne sait s'il lui est permis de se couvrir pendant la lecture.

Il est un grand peintre qui a excellé dans l'art du

geste : c'est Rembrandt. Celui-là n'a point connu le beau, mais souvent il a rencontré le sublime. En puisant son inspiration dans le cœur, il a été grand parce qu'il a été humain et qu'il a ainsi touché à ce qu'il y a, dans la nature, de permanent et d'invariable. Sous le costume des juifs de Hollande, il a peint des hommes de tous les pays et de tous les temps. Ce qu'il a compris à merveille, c'est que le geste est le langage optique, le langage propre à la peinture, qui doit rendre la pensée visible. Lorsque Rembrandt représente un drame de l'Écriture, tel que le *Sacrifice d'Abraham*, comme il transpose avec génie les paroles de la Genèse : « L'Ange de l'Éternel lui cria des cieux : Abraham ! Abraham ! ne mets point ta main sur l'enfant !... » Traduit en peinture, le cri de l'ange devient un geste décisif. Le messager de Dieu, saisissant de ses deux mains les deux bras du patriarche, nous fait voir à la fois le commencement et la fin de la tragédie. Et puisque nous parlons de gestes et d'attitudes, combien est touchante la résignation d'Isaac qui tend le cou à son père avec la confiance et la douceur de l'agneau qu'on va égorger ! Avant de plonger le couteau dans le sang de son fils, le vieillard lui couvre les yeux d'une main pour lui épargner au moins la vue de la mort. Toute cette pantomime est admirable, plus pathétique même que le récit de la Bible, d'après lequel tant d'autres peintres, même célèbres, pour se conformer à la lettre du livre sacré, ont dessiné un

ange qui, froidement et vaguement, montre le ciel.

Toutefois, le dernier mot de l'art, c'est de concilier la force du geste avec la beauté du mouvement, la chaleur du vrai avec la dignité du style. C'est en quoi Léonard de Vinci et Raphaël sont incomparables. Raphaël en particulier a eu le secret de faire entendre, par la mimique de ses figures, plus de choses encore qu'il n'en fait voir. Il sait indiquer par son mouvement un reste de l'action qui a précédé et un peu de celle qui va suivre. Quelle vérité parlante dans la figure d'Élymas frappé d'aveuglement par saint Paul! Le geste paraît naïf, et cependant il est choisi. La nature en a fourni le motif, mais le style en a revisé l'expression. « Et, à l'instant, des ténèbres tombèrent sur lui, et, tournant de tous côtés, il cherchait quelqu'un qui le conduisît par la main. » Cet instant, Raphaël l'a merveilleusement saisi, de manière à nous montrer la soudaine et irrésistible puissance de l'apôtre. L'enchanteur, privé de la vue, cherche un guide, non pas comme l'aveugle-né qui est habitué de longue date à la prudence, mais comme un homme qui, tout à l'heure, y voyait encore, et qui, brusquement, est passé de la lumière à la nuit. Pour bien sentir cette nuance, il faut comparer l'Élymas de Raphaël avec l'eau-forte de Rembrandt, où cet autre grand maître a représenté le vieux Tobie et si bien rendu la timidité instinctive et les tâtonnements de l'aveugle qui, accoutumé aux ténèbres, traîne ses pas et n'avance la main qu'en tremblant.

Jetez les yeux sur l'*École d'Athènes :* une attitude, un geste, y caractérisent tous les philosophes de l'antiquité.

Le cynisme de Diogène est raconté par l'abandon



LA VIERGE A LA CHAISE, PAR RAPHAEL

de sa posture; la doctrine obscure et décourageante d'Héraclite par sa contenance attristée; l'indifférence du pyrrhonien, par sa manière tranquille et ironique de regarder par-dessus l'épaule du jeune aspirant qui écrit avec ardeur les paroles entendues. Le divin Platon montre du doigt la patrie de l'idéal; le positif

Aristote semble modérer du geste l'enthousiasme de de son maître. Socrate, qui raisonne en tenant de sa main droite l'index de sa main gauche, a l'air de



LA VIERGE D'ALBE, PAR RAPHAEL

compter sur ses doigts les déductions qu'il arrache une à une à son interlocuteur Alcibiade. Dans le groupe des élèves d'Alcibiade, on reconnaît, à la différence du maintien, le disciple attentif et recueilli qui suit le théorème du géomètre, l'écolier qui, plus pénétrant, a devancé la démonstration, et celui qui, voulant l'ex-

pliquer à un quatrième, ne trouve en lui qu'une intelligence tardive, accusée par l'inertie du visage et par une main ouverte qui n'a pu encore rien saisir.

Au cinquantième chapitre de son traité, Léonard de Vinci recommande l'imitation des muets dans leur pantomime (*li moti de' mutoli*), parce que les muets, faute de posséder un signe, ont appris l'art d'y suppléer par tous les autres : mais la crainte de n'être pas compris pousse les muets jusqu'à l'excès du geste, et pourrait conduire le peintre aux grimaces, ou tout au moins à cette mimique ressentie et chargée dont Nicolas Poussin ne s'est point assez défendu. La pantomime du peintre n'est pas seulement un moyen de faire comprendre l'intention de ses figures : c'est un moyen de les représenter belles et intéressantes dans leurs passions mêmes. Le personnage d'un tableau doit plutôt laisser voir son âme que la faire voir. Son geste n'est pas pour démontrer sa passion, mais pour la trahir.

L'auteur du *Marcus Sextus* et de *Clytemnestre*, Pierre Guérin, allait souvent étudier son art au théâtre. De là sa manière poétiquement solennelle, mais quelquefois apprêtée et tendue. Il semblerait, au premier abord, que l'étude de la scène tragique doive profiter au peintre de style : il n'en est pas ainsi cependant. La pantomime du comédien, expliquée par la parole, ne saurait être la même que celle du peintre, qui ne parle qu'aux yeux. Le spectateur que les scènes précé-

dentes ont préparé, que la déclamation échauffe et entraîne, permet aux héros de théâtre des mouvements exagérés, dont il ne voit pas même l'exagération. Il en est du geste scénique à peu près comme du décor; l'un et l'autre s'adressent à des masses pour lesquelles



AMOUR, PAR GUÉRIN

il convient de charger les couleurs et les actions, parce qu'elles n'y regardent et n'y peuvent pas regarder d'assez près pour apprécier les délicatesses et les nuances que conseillerait le goût. Là, sans doute, comme partout, il importe de frapper juste, mais il faut aussi frapper fort. Au contraire, n'ayant devant lui qu'un spectateur de sang-froid, le peintre ne saurait lui faire

accepter rien d'outré ni de factice. Il est donc vrai que ce n'est pas dans les conventions du théâtre, mais dans la vérité de la passion et de la vie qu'il doit chercher son inspiration première. Pourquoi s'en rapporter aux interprétations de la poésie, au lieu de remonter aux sources de la poésie elle-même ?

Ce qu'il y a de commun entre l'acteur et le peintre, c'est qu'ils étudient la vérité individuelle d'autant plus qu'ils se rapprochent du comique. Lorsqu'il écrit le *Misanthrope* ou le *Tartuffe*, Molière, il est vrai, généralise, mais il entre alors dans une comédie si haute qu'elle touche au tragique. De même, le peintre, à mesure qu'il s'élève, abandonne la petite vérité pour la grande, se rappelant que la peinture, comme le théâtre, a ses brodequins et ses cothurnes.

Le célèbre Garrick disait un jour à un comédien qui jouait le rôle d'un ivrogne : « Mon ami, ta tête est véritablement ivre, mais tes pieds et tes jambes sont pleins de raison. » Cela en venait à dire que l'unité est dans le geste, la loi des maîtres et le secret de la nature. Gratiolet a fort bien dit (*Conférences sur la Physionomie*) : « La société des organes du corps vivant est une république parfaite : tous les organes gémissent à l'occasion de la douleur d'un seul; tous se réjouissent quand un seul est dans la joie… et cette contagion du sentiment, ce concert des organes, sont exprimés à merveille par le mot *sympathie*… » La nature, en effet, a localisé nos organes, mais pour les

rendre ensuite solidaires. La vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, divisent le travail de la vie, et font l'analyse des sensations dont la synthèse est dans l'âme. Nous ne saurions ni toucher les couleurs, ni voir les parfums ; le son n'affecte point nos yeux, ni la lumière notre goût, et l'odorat ne nous dit point si la rose est plus légère que l'œillet ; mais la sensation, une fois reçue, se généralise : elle retentit dans tout l'organisme. Voyez la figure du *Laocoon ;* elle souffre de la tête aux pieds ; elle frémit jusqu'à l'orteil.

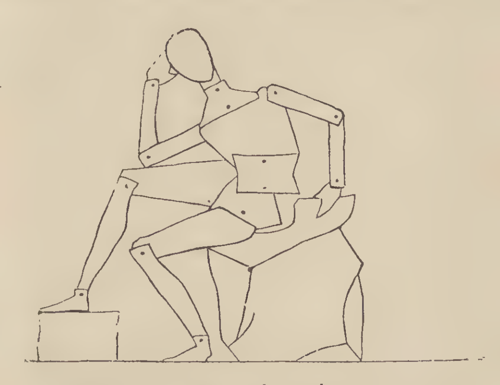
Descartes observe que notre âme, qui a toujours quelque influence sur les muscles, n'a aucun pouvoir sur le sang, et qu'ainsi la pâleur ou la rougeur subite ne dépendent point de notre volonté. Cette belle remarque peut s'étendre à certains gestes qui sont aussi involontaires que les mouvements du sang, et qui échappent à l'empire de l'âme. C'est au peintre d'en prendre note, je veux dire d'en dessiner un trait hâtif lorsqu'il a pu les saisir au passage dans la réalité vivante.

Mais les modèles ne sont pas toujours sous les yeux du peintre, et combien d'ailleurs sont fugitifs les mouvements que la nature nous offre ! Comment même les imiter sur la vie si on n'en connaît les conditions mécaniques et les rouages ? Les artistes de l'antiquité, selon toute apparence, se servaient, pour étudier le geste, de squelettes artificiels, dont les membres étaient assemblés par écrou aux jointures. Ces sortes de sta-

tuettes articulées sont décrites avec précision dans une satire de Pétrone : « Pendant que nous buvions ainsi et que nous admirions la magnificence du repas, un esclave apporta un squelette d'argent, construit de telle façon que ses articulations et ses vertèbres pouvaient se tourner en tous sens. Après avoir posé plusieurs fois ce squelette sur la table et lui avoir donné les différentes postures que permettaient les attaches mobiles de ses membres (*catenatio mobilis*), Trimalcion s'écria : Pauvres humains ! Ce que c'est que de nous ! »

Ce passage de Pétrone nous rappelle l'écrivain qui nous le signala, le savant et judicieux Paillot de Montabert, que nous avons connu dans les dernières années de sa vie, lorsqu'il habitait Saint-Martin de Troyes, ancienne abbaye du Primatice. Devenu aveugle, il aimait causer d'un art qui avait absorbé toutes ses pensées. Un jour que nous parlions de mannequins, il nous pria de lui lire un chapitre de son *Traité de Peinture* où il décrit les figures découpées et mouvantes que les peintres antiques avaient dû employer, disait-il, non seulement pour chercher et composer des pantomimes expressives, mais pour représenter des figures qui volent ou qui se précipitent, et dont les mouvements n'ont pu être posés par aucun modèle. C'était en regardant les figures peintes à teintes plates sur les vases grecs, que le profond théoricien avait songé aux mannequins en cartes découpées dont il a donné le dessin dans son livre. On voit, en effet, sur les poteries an-

tiques, des gestes hardis et libres, des mouvements quelquefois outrés jusqu'à la caricature, mais toujours vifs, résolus, parlants, et qui semblent avoir été inventés au moyen de découpures mobiles. N'est-ce pas l'imagination de l'artiste, plutôt que la nature qui a inspiré les pantomimes de ces silhouettes étonnantes, et ce qu'il y a de singulièrement expressif dans ces



EXEMPLE DE FIGURE DÉCOUPÉE ET MOUVANTE
D'après Paillot de Montabert.

figures de prêtresses, de ménades, d'éphèbes et de satyres, qui tantôt paraissent célébrer des mystères, tantôt exécutent des danses sacrées, ou se poursuivent en délire autour des amphores ? Est-il possible d'ailleurs qu'un modèle obéisse fidèlement, par son attitude ou son geste, à la pensée d'un autre, et à plus forte raison aux rêves d'une fantaisie étrangère ? Comment dès lors suppléer au spectacle de la nature plus sûrement que

par ces figures mouvantes, qui, présentant comme l'algèbre du corps humain, n'en sont que plus propres à formuler ses postures et ses mouvements, dans la mesure du possible, et qui, passant, sous la main du peintre, de la plus faible signification à la plus forte, lui disent le moment juste où le geste est déjà énergique sans être violenté ?

Quel que soit, au surplus, le moyen que l'artiste aura préféré, c'est à lui, s'il veut grandir, de s'appuyer sur la vérité réelle pour s'élever à une vérité plus fière, de façon que ce qui, dans la nature, n'était qu'un langage, devienne, dans l'art, une éloquence.

X

Quand la composition est une fois arrêtée, quand les gestes et les mouvements ont été prévus, le peintre consulte le modèle pour donner de la vraisemblance à son idéal et du naturel aux formes qui doivent l'exprimer.

La nature est un immense poème, mais un poème obscur, d'une profondeur insondable et d'une complexité qui nous apparaît comme un désordre sublime. Tous les germes de beauté sont en elle contenus et confondus; mais il n'appartient qu'à l'esprit humain de les découvrir, de les dégager et de les créer une seconde fois en y mettant l'ordre, la proportion et l'harmonie, c'est-à-dire l'unité. Elle nous fait entendre tous les sons, mais l'homme seul a inventé la musique. Elle

renferme tous les bois et tous les marbres; l'homme seul en a tiré l'architecture. Elle déroule à nos yeux des campagnes hérissées de monts et de forêts, arrosées de fleuves, coupées de torrents; l'homme seul y a trouvé la grâce des jardins. Elle met au monde chaque jour des individus innombrables et des formes d'une variété sans fin; l'homme seul, capable de se reconnaître dans ce dédale, y puise les éléments de l'idéal qu'il a conçu, et, en soumettant ces formes aux lois de l'unité, il en fait, sculpteur ou peintre, une œuvre d'art.

Quand les lignes de sa composition ont été construites, quand les gestes et les mouvements de ses figures ont été prévus dans l'esquisse, le peintre en vient à *dessiner* son tableau. Cela veut dire ici chercher l'expression par le caractère du dessin. C'est à lui de choisir, dans le répertoire immense des formes humaines, celles qui conviennent le mieux à traduire son émotion ou sa pensée.

Qu'est-ce que le dessin? Est-ce une pure imitation de la forme? Si cela était, le plus fidèle de tous les dessins serait le meilleur, et dès lors aucune copie ne serait préférable à l'image fixée sur la plaque daguerrienne, ou calquée mécaniquement ou dessinée par le diagraphe. Cependant ni le diagraphe, ni le calque, ni l'instrument photographique, ne nous donnent un dessin comparable à celui qu'auraient tracé Léonard de Vinci, Raphaël ou Michel-Ange. Chose étonnante, et tout d'abord incompréhensible! l'imitation la plus

exacte n'est pas, à tout prendre, la plus fidèle, et la machine, en saisissant le réel, n'a pas toujours saisi le vrai. Pourquoi ? Parce que le dessin n'est pas une simple imitation, une copie mathématiquement conforme à l'original, une reproduction inerte, un pléonasme. Le dessin est un projet de l'esprit, comme l'indique si bien l'orthographe de nos pères, qui écrivaient *dessein*. Tout dessin est l'expression d'une pensée ou d'un sentiment, et par cela même il est chargé de nous faire voir quelque chose de supérieur à la vérité apparente, lorsque celle-ci ne révèle aucun sentiment, aucune pensée. Mais quelle est cette vérité supérieure ? Elle est tantôt le caractère de l'objet dessiné, tantôt le caractère du dessinateur, et, dans le grand art, elle est justement ce qu'on nomme le style.

Avant d'aller plus loin, que signifient ces mots : le caractère d'un objet ? Ils signifient le côté permanent de sa physionomie, la dominante des impressions qu'il peut produire. Or l'ensemble des traits qui donnent aux objets leur caractère, ce n'est pas seulement l'œil qui le saisit, c'est la pensée. Il se peut que ces caractères ne paraissent pas clairement à la surface : le peintre alors les débrouille. Il se peut qu'ils soient altérés par quelques alliages : le peintre alors distingue entre les qualités intimes et les qualités étrangères. Il démêle la vérité primitive parmi les accidents qui sont venus la corrompre ; il y ramène l'harmonie, l'unité. C'est dans ce sens que nous devons interpréter une

parole que Taddeo Zuccaro attribue à Raphaël : *Il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être...* Voyez ce rocher : il est abrupt, il est âpre, et cependant, si nous le regardions de près, nous y remarquerions peut-être des parties lisses, des passages adoucis et arrondis ; mais ces traits exceptionnels n'empêchent pas que le rocher ne soit rugueux et sauvage ; et, pour le rendre plus sauvage encore et plus rugueux, le dessinateur va négliger ou atténuer, volontairement ou à son insu, telles formes accidentelles, tandis qu'il amplifiera, s'il le faut, les formes significatives et y insistera. De la sorte, le dessin aura mis en relief le caractère de l'objet dessiné, et, bien supérieur à l'œuvre d'une machine, il sera une œuvre d'art.

Que le caractère des formes soit, dans le dessin, la qualité dominante, bien supérieure à la justesse mathématique, cela est si vrai qu'il n'est rien de plus intéressant à voir que les croquis d'un maître. Je ne parle pas de ces croquis légers où le crayon ne fait qu'effleurer une image entrevue, parce que le dessinateur en est encore, comme dit Fénelon, à *fredonner* sa pensée ; je parle de ces dessins abrégés, rapides, où le peintre, n'ayant pas eu le loisir d'être correct, n'a saisi de l'objet que son aspect le plus frappant, et a jeté sur le papier plutôt un sentiment qu'une imitation, plutôt une impression qu'une copie. Combien de traits manquent ou sont indiqués à peine ! Combien de détails sont élagués ! Et cependant ce croquis concentré et

sommaire a déjà tout dit, s'il nous a fait toucher du doigt le caractère, voilé ou saillant, que présentent toutes les formes, même les formes inanimées, et qui est alors, pour ainsi parler, l'esprit des choses.

Il y a plus : en présence des créations de la nature,



PAYSAGE, PAR HOBBEMA

l'artiste a le privilège d'y voir ce qu'il porte lui-même au fond de son âme, de les teindre aux couleurs de son imagination, de leur prêter les allures de son génie. Telle femme à qui le Corrège trouverait toutes les grâces de la volupté, Michel-Ange la verrait chaste et hautaine. Tel paysage qui, pour Van de Velde, aurait un aspect doux et familier, paraît agreste à Hobbema. Claude et Poussin ont dessiné l'un et l'autre les mêmes

campagnes; mais l'un y découvrait la poésie de Virgile, l'autre y apercevait des accents plus mâles, y promenait une muse plus sévère. Ainsi le tempérament du peintre modifie le caractère des choses et même celui des figures vivantes, et la nature est pour lui ce



L'ABREUVOIR, PAR RUYSDAEL

qu'il veut qu'elle soit. Mais cette prise de possession est l'apanage des grands cœurs, des grands artistes, de ceux que nous appelons les *maîtres*, précisément parce qu'au lieu d'être les esclaves de la réalité, ils la dominent, et qu'au lieu d'obéir à la nature, ou plutôt à force d'avoir su lui obéir, ils savent maintenant lui commander. Ceux-là ont un *style;* quiconque les imite n'a qu'une *manière*

Mais en dehors du style propre à chaque grand maître, et dont il lui est si difficile de se dépouiller, il y a quelque chose de supérieur encore et d'impersonnel, il y a le style. Ce qu'il faut entendre par ce mot, nous l'avons assez dit dans le cours du présent ouvrage. Le style, c'est la vérité agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants, rendue à son essence originelle, à son aspect typique. Ce style par excellence, où, au lieu de reconnaître l'âme d'un artiste, on sent passer le souffle de l'âme universelle, il n'a été réalisé que dans la sculpture grecque au temps de Périclès, et nous aurons à examiner bientôt s'il est réalisable dans la peinture. Dès à présent, il est prouvé que le dessin n'est pas une pure imitation de la forme, une imitation littérale. Il n'est pas cela, du moins pour un maître.

Pour un maître, dis-je, car c'est ici le moment de distinguer entre celui qui apprend et celui qui sait, et de porter notre attention sur l'enseignement du dessin.

Le mot de Raphaël que nous avons cité plus haut : « Il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être » (avant les altérations qu'elle a subies), ne s'adresse pas à des écoliers ; il n'est bien intelligible qu'au dernier degré de l'initiation, et je m'assure que, s'il a été prononcé, il n'a dû l'être que devant des hommes tels que Jules Romain, Perino del Vaga ou Polydore. Pour un commençant, rien ne serait plus malentendu que de lui conseiller l'idéal et de

lui dire : « Corrigez la nature. » L'artiste qui débute doit copier naïvement, religieusement ce qu'il voit : mais, pour copier la nature, il ne suffit pas d'avoir des yeux; il faut savoir la regarder, il faut apprendre à la voir; et comment l'apprendre ?

Plusieurs méthodes peuvent être bonnes. Il en est une cependant que la philosophie recommande : c'est celle qui consiste à passer du simple au composé, du permanent à l'accidentel, de ce qui est à ce qui paraît être, ou, si l'on veut, du géométral à la perspective.

Tous les corps ayant trois dimensions, longueur, largeur et profondeur, ont une *forme.* Il en est toutefois qui, pour le regard, peuvent être considérés comme n'ayant aucune profondeur : ceux-là n'ont que des *contours* extérieurs. Les figures dont les silhouettes fantastiques décorent les vases grecs n'offrent aucune apparence d'épaisseur; aussi ne sont-elles pas des formes humaines; elles n'en sont que les ombres portées. Ce qu'on entend particulièrement en peinture par le mot *forme*, c'est un objet qui a des parties saillantes et des parties rentrantes. Il en résulte qu'il est impossible de dessiner une forme quelconque sans faire plus ou moins de perspective; et voilà pourquoi Léonard de Vinci voyait dans la perspective *la raison universelle du dessin.* Mais la perspective, qu'est-elle ? La science des formes apparentes. Or, pour bien représenter les objets tels qu'ils paraissent, il importe de les connaître tels qu'ils sont. L'on ne peut voir juste qu'avec les yeux

de l'esprit, et une forme qu'on aurait dessinée sans la comprendre soi-même, on ne saurait la faire comprendre aux autres : l'ignorant regarde, l'intelligent voit.



SAINTE ANNE, PAR SALAÏNO

Donc, avant d'enseigner la perspective, qui est le côté continuellement accidentel, il est utile d'enseigner le géométral, qui est pour chaque chose sa manière d'être réelle et permanente, car l'altération visuelle d'un objet vu en raccourci, d'un chapiteau, par exemple,

est indépendante du chapiteau lui-même, qui n'en conserve pas moins ses proportions positives, sa hauteur, sa largeur, son volume; en d'autres termes, sa cons-



SAINTE ANNE, PAR LÉONARD DE VINCI

truction géométrique. Que fait l'architecte avant de dessiner un édifice? Il en trace d'abord le plan, qui en mesure les profondeurs, ensuite le profil, qui en détermine la hauteur, ensuite la face, qui en donne la largeur; et c'est quand il possède toutes ces mesures

qu'il dessine l'édifice en géométral, c'est-à-dire tel qu'il est en réalité, sauf à le dessiner plus tard en perspective, c'est-à-dire tel qu'il sera en apparence; ainsi doit procéder l'enfant qui débute. Veut-il nous donner l'idée d'une pyramide à faces inégales, qu'il en décompose les superficies; qu'il sache d'abord quel est le polygone qui en est le plan; qu'il dessine ensuite les triangles dont chaque côté du plan sera la base; qu'il se rende compte des rapports qu'ils auront entre eux; quand il saura que la pyramide n'est que l'assemblage de ces surfaces, il la dessinera avec intelligence.

Si, au contraire, on laisse prendre à l'écolier l'habitude de dessiner les objets par approximation, sans mesure et sans règle, il lui arrivera ce qui arrive à un voyageur qui veut apprendre l'anglais, et qui, à peine débarqué à Douvres, s'empresse de répéter tout de travers ce qu'il entend dire. En commençant de parler mal, il en contracte l'habitude, il s'apprend à lui-même une prononciation mauvaise, qui par la suite devient incorrigible. Que s'il eût pendant quelque temps gardé le silence, il aurait accoutumé son oreille à la prononciation vraie, qui eût pénétré dans son esprit, dans sa mémoire. Mais encore, pour qu'elle y pénètre parfaitement, est-il essentiel que notre voyageur ait vu le langage imprimé; qu'il sache comment les mots s'écrivent, de quelles consonnes et de quelles voyelles ils sont formés. C'est là, pour ainsi dire, le géométral de la langue, et l'altération qu'elle subit dans la bouche

du peuple en est comme la perspective. De même, pour bien prononcer une forme par le dessin, il faut savoir avant tout comment elle s'écrit dans le vocabulaire de la nature.

Connaître les formes avant de les dessiner, c'est pour le commençant une condition nécessaire. Il ne saura crayonner avec justesse une tête droite ou inclinée s'il n'en sait les divisions, et à plus forte raison une figure entière s'il n'a pas appris les proportions du squelette et ses mesures génériques. Et, comme toutes les lignes sont des droites ou des courbes et que la géométrie est le principe de toutes les formes, c'est par les éléments de la géométrie que s'ouvrira l'enseignement du dessin.

L'artiste, en procédant ainsi, suivra la marche tracée par celui que Platon appelle « l'éternel géomètre ». Bien avant que la vie se manifestât par ce qui en est la plus haute expression : le sentiment et la pensée, une géométrie mystérieusement symétrique s'est produite dans la cristallisation. Les formes triangulaires ou polyédriques qu'ont prises les corps, en passant de l'état liquide à l'état solide, et les droites rigides que dessinent les prismes des minéraux, ont précédé l'avènement du règne où s'est montrée l'élégance des végétaux, la courbe des fleurs, et de cet autre règne bien supérieur où s'est annoncée une nouvelle symétrie, non plus cette fois rigoureuse, glacée et fatale, mais rompue par la liberté du mouvement, animée par la

vie, rachetée par la grâce ou remplacée par l'équilibre. La géométrie, qui a marqué les débuts de cette création divine dont la vie a été le couronnement, doit aussi occuper le premier rang dans cette création humaine qui est l'art, et dont le dernier mot est la beauté.

Aussi bien, toute la science du dessinateur consistant à creuser des profondeurs fictives sur des surfaces planes et à superposer des plans, l'enfant qui sera parvenu à mettre un cube en perspective et à rendre la convexité d'une sphère, possédera en abrégé la science entière du dessin, puisqu'il aura su imiter le saillant et le fuyant et ménager tout ce qui donne aux formes leur modelé, savoir : le clair, la demi-teinte, l'ombre, le reflet et l'ombre portée. Mais une précaution à prendre avec le jeune élève, c'est qu'on ne lui commande pas de résoudre deux problèmes à la fois, en lui donnant à saisir la forme qu'il doit imiter et à trouver du même coup la manière dont il traduira sur le papier son imitation. Savoir *lire* le modèle est déjà malaisé ; savoir *écrire* ce qu'on a lu, avec le crayon ou l'estompe, est une seconde difficulté ajoutée à la première. Pourquoi l'élève inventerait-il péniblement des procédés que d'autres ont inventés avant lui ? Il nous semble donc que le dessin des objets dessinés déjà ou gravés doit précéder le dessin directement fait d'après un modèle, géométrique ou non, et qu'avant de se mettre face à face avec la réalité, il est bon d'appren-

dre les procédés de convention par lesquels on l'interprétera; car enfin les contours qui emprisonnent une figure sont des lignes convenues, nécessaires pour fixer l'image sur une surface plane. Sont également convenues les façons d'exprimer les ombres et d'indiquer les plans par des hachures de crayon ou des teintes étendues à l'estompe. Inutile de compliquer les embarras du dessinateur qui commence en lui faisant étudier à la fois l'art de voir et l'art de rendre. Quant à placer tout d'abord l'écolier en présence du modèle vivant, ce serait le précipiter dans un déluge d'erreurs et le vouer aux découragements les plus amers, avec aussi peu de prudence et de raison que si l'on demandait à un aspirant musicien de déchiffrer une symphonie.

Après la géométrie et la perspective, le dessinateur qui sent en lui les hautes vocations du peintre fera bien d'apprendre les éléments de l'architecture, comme le disait naguère un sculpteur éminent dans un discours très substantiel et très remarquable sur l'enseignement du dessin [1]. « Il est encore dans le champ de la création, disait-il, des notions exactes et un art souverain; car si au début des premières études, nous trouvons l'architecture comme l'arsenal des moyens pratiques, nous la rencontrons au début d'un ensei-

1. Rapport fait au nom du jury de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, par M. Guillaume, membre de l'Institut, à la suite de 'Exposition de dessins qui a eu lieu au palais des Champs-Élysées, en 1865, et à laquelle ont concouru toutes les écoles de France.

gnement plus élevé comme renfermant tous les principes de la composition. Elle donne une base et un cadre à toutes les œuvres d'art. Elle fournit à la plastique la notion de l'équilibre; elle assied les idées pittoresques dans des lignes stables, car elle est dans la nécessité de fixer les masses, les mouvements, la vie et jusqu'au sentiment, afin de donner tout cela dans un spectacle qui soit animé, sans qu'on ait la crainte de le voir chanceler et s'évanouir. »

Y a-t-il un principe pour dessiner juste? Oui; et maintenant nous allons nous retrouver avec les grands maîtres. Ils nous enseigneront que l'art repose, comme la science, sur des axiomes d'une simplicité qui, à première vue, fait sourire. « Le tout est plus important que la partie, » voilà une des vérités qui servent de règle au dessinateur comme elles sont le point de départ du géomètre. Quand un modèle pose devant nous, c'est sur l'ensemble qu'il faut porter notre attention, en fermant les yeux sur le détail, jusqu'à ce que le mouvement général de la figure ait été saisi. Chez Raphaël, cette prédominance de la synthèse se fait sentir jusque dans les morceaux; je veux dire qu'après avoir pris l'ensemble du tout, il prend l'ensemble de chaque partie. Et cette manière de voir, qui paraît si naturelle et si simple, elle ne se montre pleinement que dans les sculptures grecques de la belle époque et dans les dessins de quelques grands maîtres. Certains artistes, même illustres, ont procédé autrement, Mi-

chel-Ange, par exemple, qui, au lieu de fondre les parties dans le tout, leur donne un relief exagéré, un contour ressenti, et, au lieu d'envelopper les muscles, les développe; mais Michel-Ange est un homme qu'il faut admirer sans le suivre, parce que son génie, absolument inimitable, égare infailliblement les imitateurs. Les vrais maîtres du dessinateur qui commence sont Léonard de Vinci et Raphaël; le premier, parce que, malgré son amour pour l'intimité du détail, il demeure grand par la tranquillité et la largeur de ses ombres; le second, parce qu'il enseigne une grandeur sans effort et que, même dans une faible copie de son dessin, il reste encore de la grâce et du charme, tant il est difficile de corrompre la beauté de l'original!

Pour mieux nous faire comprendre, supposons qu'Albert Dürer ait dessiné dans l'atelier de Raphaël et à côté de lui, d'après le modèle qui a posé pour l'Apollon du *Parnasse;* tandis que l'artiste romain, après avoir saisi en quelques traits le mouvement du modèle, regarde les grands plans et n'indique avec fermeté que les principales attaches, Albert Dürer dévore des yeux successivement toutes les parties de la figure; il l'analyse, il la copie pièce à pièce : il aperçoit un monde dans chaque morceau et s'y arrête, suivant le degré de curiosité que ce morceau lui inspire; arrivé à la main, il y découvre une infinité de détails : il compte les veines et les plis de la peau, et les ourlets de la chair autour des ongles, et, pendant ce temps, il oublie l'en-

semble ou, comme dit un proverbe allemand, *les arbres empêchent de voir la forêt*, de telle sorte que si la figure est bien sur ses pieds, si le mouvement général est juste ou paraît l'être, ce sera par miracle ou parce que le génie tudesque avec une patience infinie aura repris et corrigé plusieurs fois son ensemble. De cette recherche du détail résultera dans le dessin quelque chose d'inégal, de pénible et de raide, et dans la figure entière un caractère individuel qui lui interdira la grandeur et le style. En fin de compte, le modèle qui aura posé devant Raphaël et Albert Dürer restera, dans l'œuvre de celui-ci, un paysan de la campagne romaine, tandis que le peintre d'Urbin n'aura qu'à effacer encore quelques particularités pour ennoblir son personnage, et bientôt montant sur le sommet du Parnasse, le ménétrier de la Sabine mènera le chœur des Muses et sera le dieu de la poésie.

Mais une question se présente maintenant, qui est peut-être la plus délicate, la plus ardue et une des plus belles que nous ayons eu à examiner dans ce livre. Le style, en peinture, est-il de la même qualité que le style en sculpture ?

L'art statuaire, nous l'avons dit, poursuit avant tout la beauté. Il cherche, parmi les innombrables exemplaires de la vie humaine et de la vie animale, ceux qui représentent une variété collective et en qui se résume toute une famille d'êtres. Sa mission est de fixer les types. Il n'imite pas les traits de tel homme généreux

et fort : il sculpte la force généreuse qui se nomme Hercule. Il ne modèle pas seulement l'image de tel ou



ETUDE DE RAPHAEL, POUR L' « APOLLON DU PARNASSE »

tel beau jeune homme, il modèle ce gymnaste accompli, cet éphèbe élégant et souple, robuste et léger qui s'appelle Mercure, et qui est à lui seul toute la grâce

et toute la jeunesse du sexe mâle. C'est au statuaire qu'on peut appliquer ce vers de je ne sais quel poète sur un peintre antique :

> En rassemblant ces traits, le *sculpteur* transporté
> Ne forme aucune belle : il forme la beauté.

Il n'en est pas tout à fait de même pour le peintre. Sans doute il lui est permis de s'élever parfois à la majesté de l'art symbolique et de se rapprocher ainsi de la grande sculpture par la pureté de ses formes, par le choix de ses attitudes et la signification de ses draperies ; mais alors il court le danger d'avoir l'apparente froideur du marbre sans en avoir le relief imposant, la plénitude vénérable. Il est d'ailleurs, dans la peinture, un élément essentiel qui se prête malaisément aux expressions emblématiques : c'est la couleur. A moins de s'en tenir aux sévérités de la peinture monochrome et de mettre l'unité à la place de l'harmonie, l'artiste, en employant la couleur, particularisera ce qu'il veut généraliser et contredira sa propre grandeur. La couleur ne peut être une allusion à l'idée qu'à la condition d'être *une*. Dans sa variété, charmante ou pathétique, gaie ou sombre, elle n'exprime que les nuances variables du sentiment ou de la sensation.

Le peintre est donc plus attaché que le sculpteur à la vie réelle, c'est-à-dire au mouvement et au changement. Il est plus près de la nature; ses personnages

sont plutôt des caractères que des symboles, plutôt des hommes que des dieux, et le plus souvent il a pour mission de nous les représenter dans le milieu où ils se meuvent, dans l'air qu'ils respirent, intéressants par une individualité choisie, colorés par la lumière, encadrés par le paysage, revêtus du costume qui indique leur nationalité, environnés des circonstances qui précisent leur action. Le peintre se contente donc d'être expressif là où le statuaire veut être beau, et il subordonne à tel point la beauté physique à la physionomie morale, qu'il ne repousse pas même la laideur.

Cette conception de l'art est celle qui a distingué les grands Florentins du quinzième siècle : Masaccio, Filippo Lippi, Donatello, et en particulier Léonard de Vinci. Persuadé que le style du peintre a ses racines, non pas en dehors, mais au plus profond de la nature, et que toute figure humaine recèle un feu caché dont l'étincelle peut jaillir sous le regard de l'artiste, ce grand homme recherchait les caricatures vivantes, et il les copiait avec une fidélité inexorable, espérant découvrir dans l'excès de la laideur l'exagération d'un caractère, qu'il saurait ensuite ramener à des conditions humaines en supprimant le difforme, en conservant l'expressif. Dans le temps où il peignait ce tableau sublime, *la Cène*, on le voyait chaque jour parcourir les marchés et les faubourgs de Milan afin d'y surprendre ces visages grotesques ou effrayants, qui n'étaient

pour lui qu'un défaut d'équilibre entre la conception et l'enfantement, entre l'idée et la forme, comme si la nature aveugle, dans l'obscurité d'un songe, eût perdu la mesure de ses créations et réalisé des cauchemars. Mais ces caricatures dégrossies lui servaient à retrouver le noyau d'un caractère. Il purifiait, il ratissait le monstre jusqu'à ce qu'il eût ressaisi, à travers les déviations produites par des accidents mystérieux, le germe d'une physionomie profondément caractérisée et redevenue belle en demeurant énergique. Les têtes à jamais admirables des apôtres de la *Cène* avaient été ainsi dégagées pour la plupart de certaines laideurs observées par le peintre dans les bas-fonds de la vie. Entre les mains de l'artiste guidé par un tel maître, tout charbon peut devenir un diamant.

De nos jours, pour avoir trop cherché le beau sculptural, l'école de David a été entraînée peu à peu à ces formes froidement régulières et apprises par cœur, à ce langage de convention que les artistes appellent le *poncif*. Ingres a compris, et c'est sa gloire, qu'il fallait retremper le style dans les sources vives de la nature. Voyez son *Œdipe expliquant l'énigme*... Avec quel art le peintre y a mêlé quelques accents individuels à la pureté des formes génériques ! Par la courbure insensible du profil, il empêche que son héros ne soit semblable à une statue. Le pli que forme le muscle du cou sur la tête relevée, le jarret sec et nerveux, indice des fatigues, il les accuse au plus vif et comme jamais

sculpteur n'oserait certainement les accuser. Le personnage se trouve ainsi particularisé sans être appau-



SAINTE FAMILLE, PAR BOTTICELLI

vri. La dignité de sa posture est tempérée par une pointe de familiarité et de naturel, et, au lieu d'avoir devant nous un être purement mythologique, une abstraction, nous avons un héros qui, descendu tout à

coup des vagues régions de la légende, se présente comme un certain homme qui a jadis vécu, qui a traîné par les chemins la plus affreuse des destinées humaines et qui, après avoir été vraiment suspendu à l'arbre du Cithéron, a vraiment expiré, à Colone, dans le bois des Euménides... Regardez maintenant *la Source*... vous y remarquerez tels signes d'une jeunesse encore impubère qui individualisent la figure, par exemple, l'engorgement léger des malléoles et l'enveloppement des genoux, et telles autres particularités qui dépasseraient la liberté du sculpteur, notamment l'oreille attachée un peu haut et un peu loin. Quel charme n'y a-t-il pas à croire que cette naïade n'est pas une pure allégorie, mais bien une jeune fille vivante que le peintre aura un jour aperçue à l'entrée d'une grotte d'où s'échappe quelque ruisseau, qui s'appelle peut-être le Céphise ou l'Ilissus !

Ah ! nous ne sommes plus au temps où le peintre, faisant de toute figure une idée, comme dans l'antique Égypte, supprimait les individus en ne leur prêtant d'autre physionomie que celle de leur caste. Les guerriers, les héros, les pharaons, les dieux, les prêtres, les esclaves, tous étaient là pour signifier leur espèce, non pour affirmer leur personnage. Chaque figure est un emblème, chaque esclave représente des milliers d'esclaves, chaque prêtre représente la classe entière des prêtres, de sorte qu'il n'est pas un personnage, dans cette peinture étrange, qui ne soit multiplié aux yeux

de l'esprit par tous ses semblables, et qui n'apparaisse comme un nombre! Sur les murailles du temple défilent des processions d'idées figurées toujours par les mêmes fantômes, toujours réglées par un rythme sacerdotal. Les variétés individuelles disparaissant sous l'uniformité du symbole, toute personnalité s'efface, et les hommes ne sont plus que les lettres d'une écriture énigmatique. Oui, nous sommes loin, bien loin de cet art solennel où l'artiste, commandé par la religion, immolait la nature à l'idéal secret du sanctuaire. Nous ne pouvons plus même rajeunir cette peinture des Grecs, si semblable, selon toute apparence, à leur sculpture. Affranchis désormais des formes hiératiques, nous demandons à nos peintres que leurs figures soient prises parmi les enfants de la vie. Nous voulons qu'ils distinguent ce que l'antiquité voulait confondre, et qu'ils mettent en relief les personnalités qu'elle dédaignait.

Consulter le modèle! qui oserait s'en dispenser, quand nous savons que Raphaël lui-même s'y est astreint toute sa vie? Et quelle précieuse leçon dans les dessins que ce grand peintre a faits d'après nature! Il y reste encore tant de naïveté qu'ils semblent être le produit d'une science infuse... Nous sommes dans l'atelier du maître. On y a fait venir une fille du peuple, une jeune femme du Transtevère, pour servir de modèle à Raphaël, qui médite en ce moment la *Sainte Famille*, devenue si fameuse, que nous possédons au

Louvre, la *Vierge de François Ier*. Habillée d'une simple tunique et négligemment coiffée de ses cheveux, la jeune femme, le genou ployé, la jambe nue, se penche en avant comme pour soulever un enfant qui n'existe encore que dans l'intention du peintre. En cette attitude, elle pose sous les yeux de Raphaël, qui, voulant la vérité avant la beauté, arrête le mouvement de la figure, s'assure des proportions, saisit le jeu des muscles, et vérifie la grâce de sa pensée. Mais il n'est encore qu'au tiers du chemin. La même jeune femme posera de nouveau, vêtue et drapée, cette fois, à l'exception du bras gauche, qui restera nu et qui sera ensuite dessiné à part, recouvert d'une manche. Que de précautions, que de scrupules, et quel religieux amour de l'art! Parvenu à l'âge de trente-cinq ans et à l'apogée de son génie, Raphaël consent à étudier deux fois une figure de Vierge, à dessiner d'abord le nu, que doit envelopper la draperie, et ensuite la draperie qui enveloppera le nu. Et pourtant il les savait par cœur, ces Vierges avec leurs enfants Jésus, qui se dessinaient elles-mêmes sous sa plume légère, ébauchant un sourire, et laissant deviner dès les premiers contours leur grâce future. Mais il a fallu que le peintre les vît d'abord sur la terre, lorsqu'elles étaient de simples filles du peuples, qui n'avaient pas été encore visitées par l'ange et divinisées par le style. Aussi, quand ce modèle transfiguré sera une Vierge, lorsque l'enfant s'élancera dans les bras de sa mère, et que des séra-

phins viendront jeter des fleurs sur son berceau, la peinture de Raphaël conservera quelque chose de naturel et de secrètement familier qui la rendra plus touchante, parce qu'avant d'être le tableau d'une famille



SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, PAR J.-B. PIERRE

divine, elle aura été l'image d'une famille humaine.

On voit maintenant quel est le rôle du dessinateur devant la nature; je dis du dessinateur qui n'est plus écolier, qui est devenu maître. Le modèle doit lui servir, mais non l'asservir. Lorsqu'il fait poser une femme, un homme, un vieillard, un enfant, il a une

idée, il entrevoit un but. Il veut exprimer un drame, une fable, une *poésie*, comme disait le grand Titien : « Je vous envoie la poésie de Vénus, *vi mando la poesia di Venere.* » Eh bien! je suppose que l'héroïne de son tableau futur, antique ou moderne, soit une Stratonice aimée ou une Marguerite amoureuse, comment imaginer que la première femme venue saura prendre les attitudes convenables, et surtout qu'elle possédera la beauté enchanteresse qui explique l'amour d'Antiochus ou bien les grâces naïves qui justifient la célébrité du poème germanique et la tendresse de toute l'Allemagne pour l'amante de Faust? Que si l'artiste se propose de peindre un Homère aveugle, qui suit son guide par les chemins, en chantant ses rapsodies immortelles, lui suffira-t-il de copier le vieux mendiant qui tout à l'heure demandait l'aumône sur un pont? Jetons les yeux sur ce dessin de Filippino Lippi, fait d'après nature pour servir à une figure de saint Michel : que de choses le maître ne va-t-il pas modifier, que de pauvretés ne devra-t-il point passer sous silence, lorsqu'il faudra que cet homme rencontré dans la rue se transfigure en archange! Il est trop clair que le modèle vivant n'est ici qu'un renseignement nécessaire, une référence. Or, si tous les mots de la langue sont dans le dictionnaire, l'éloquence n'est que dans l'âme de l'écrivain, et si toutes les vérités sont dans la nature, c'est pour que le peintre y puise les éléments de son expression, non en composant ses figures de pièces et

de morceaux, mais en les ramenant à l'unité de caractère qu'il a conçue, en faisant triompher le sentiment qui l'anime, en agissant enfin comme le musicien qui presse ou ralentit la mesure, selon la gaieté ou la tristesse de son cœur.

Du reste, rien n'est plus rare que les beaux modèles, surtout en France, où le mélange des races a effacé l'accent primordial de la création. La beauté franche, ou du moins l'intégrité des caractères primitifs, ne se rencontre guère que chez les peuples qui n'ont pas mêlé leur sang à celui des autres, comme les montagnards de la Savoie, les Albanais, les Circassiens, les Éthiopiens, les Nègres. Quiconque a mis quelquefois les pieds dans nos ateliers de peinture sait combien les modèles y sont défectueux. Ordinairement, ce sont des êtres dégénérés et sans la moindre culture, qui ont été conduits par la misère à exhiber pour de l'argent leurs formes veules ou boursouflées, leurs allures triviales, leurs proportions malheureuses et sans unité. Que de fois, dans l'atelier de Paul Delaroche, n'avons-nous pas vu des modèles d'hommes et de femmes, d'ailleurs recherchés pour certaines beautés partielles, présenter cependant les défauts les plus hostiles au regard, de grosses apophyses, des muscles pauvres, une chair malsaine, un caractère vague et insignifiant! L'un avait les clavicules saillantes et sèches; l'autre, le sternum graisseux et invisible. Celle-ci, qui possédait encore de belles épaules, un col bien attaché, des

bras pleins, péchait par les déformations de la gorge; celle-là n'offrait guère qu'une main fine ou un joli pied, mais le torse était maigre, l'épaule chétive, le coude pointu, et il fallait acheter au prix de ces misères une qualité exceptionnelle.

Il est à remarquer, du reste, que toutes les écoles de décadence ont introduit dans la peinture les vulgarités du modèle, je veux dire ces laideurs qui ne peuvent être ni rachetées par le caractère ni transfigurées par le sentiment. Les Piètre de Cortone, les Giordano, les Solimène, aussi bien que Vanloo, Restout, Pierre, Natoire, Boucher, ont reproduit de semblables vulgarités en les chargeant encore. De là ces têtes communes, ces bras cahotés, ces genoux pointus ou épais, ces cuisses tordues, ces jambes cambrées, ces pieds maladifs et déformés qui rappellent ce qu'on a vu dans la rue, ou sur le port, ou parmi les baigneurs de la plage. Jamais les caractères de la nature n'y reparaissent avec leur pureté originelle, leur unité frappante. Chez eux, une Diane, une Junon, sont des courtisanes aux chairs flasques, dont la nudité laisse voir tantôt de vilains plis, tantôt des fossettes molles qui semblent imprimées dans la ouate, et en somme, si l'on reconnaît la présence de la nature dans leurs tableaux, c'est seulement à ses déviations, à ses erreurs.

Il est donc permis de dire, sans paradoxe, que rien n'est plus loin de la vérité qn'un tel naturalisme ; car, au lieu d'être naturelle, toute difformité est contre na-

ture, puisqu'elle est un démenti aux lois éternelles et une corruption des exemplaires divins. Au contraire, il n'est pas de figure au monde qui soit plus vraie que l'*Ilissus* et le *Thésée*. Comment croire cependant que ces figures furent estampées sur le vif? La nature a-t-elle jamais enfanté des individus aussi beaux que ces statues? Pourquoi donc, dans leur perfection incomparable, sont-elles d'une vérité si vraie, si naïve même en apparence? C'est que Phidias a ressaisi l'esprit de la création, a retrouvé l'essence des formes, et que rien ne saurait être plus vrai que l'essence de la vérité. Les grands artistes prennent la nature pour modèle, mais ils ne prennent pas un modèle pour la nature.

XI

L'artiste, après avoir vérifié les formes qu'il a choisies, achève, par la lumière et par la couleur, l'expression morale et la beauté optique de la pensée.

Nous touchons maintenant à la peinture proprement dite, nous entrons dans son vrai domaine. Jusqu'à présent la pensée de l'artiste est demeurée comme couverte d'un voile. Sa composition, si elle n'est qu'une esquisse dessinée, nous pouvons nous la figurer comme un bas-relief qui serait à peine visible dans l'ombre de l'atelier. Mais qu'une fenêtre s'ouvre aux rayons du soleil, que la lumière se fasse, et aussitôt le bas-relief va se transformer en un tableau profond, où les plans

pourront être multipliés à l'infini, et que la perspective creusera en faisant disparaître la surface plane qui servait de fond au bas-relief et que remplaceront un ciel, un paysage, une architecture fuyante, ou les murailles d'un palais magnifique, ou l'intérieur d'une cabane.

Fille de la lumière, la peinture crée à son tour une lumière à elle, et, tout en imitant les effets lumineux qu'elle a observés dans la nature, elle porte en elle-même les éléments de sa clarté et de son obscurité. Il n'en est pas du peintre comme de l'architecte ou du sculpteur, dont les palpables créations sont soumises à la puissance mobile et changeante de la lumière éternelle. Tel monument qui paraît simple et grandiose au clair de lune peut perdre ces qualités au grand jour. s'il est chargé de détails et rapetissé par une abondance d'ornements superflus qui avaient disparu à l'incertaine clarté de la nuit. Telle sculpture expressive, presque tragique, comme le *Pensieroso* de Michel-Ange, pourrait changer de caractère si on la changeait de place, et si, au lieu d'être éclairée par en haut, elle recevait une lumière d'en bas, qui dissiperait les ombres si profondément mélancoliques dont s'enveloppe le visage du héros. Au contraire, le peintre puise sa lumière dans sa boîte à couleurs, et lors même qu'il lui plairait de n'employer que les différents degrés d'une couleur unique, il est le maître de distribuer sur son œuvre le clair et l'obscur avec cette seule couleur, pourvu qu'il se conforme aux lois de l'optique. C'est le

soleil, il est vrai, qui éclaire la toile du peintre; mais c'est le peintre qui éclaire lui-même son tableau. En y représentant à sa volonté les apparences de la lumière et de l'ombre qu'il a choisies, il y fait tomber un rayon de son esprit.

Libre ainsi d'illuminer son drame d'une manière qui restera invariable, il n'a pas à craindre que la lumière extérieure vienne jamais contredire le sentiment qui l'a inspiré, et cette liberté est justement ce qui lui permet de faire servir à l'expression le ménagement des lumières et des ombres, le *clair-obscur*. Bien que ce mot soit quelquefois employé par les peintres pour désigner un ton crépusculaire qui tient le milieu entre le jour et les ténèbres, il faut entendre par clair-obscur cette partie essentielle de la peinture, qui est l'art de l'éclairer.

Nous avons comparé à un bas-relief monochrome l'esquisse dessinée du peintre. Supposons maintenant que ce bas-relief ait cessé d'être un marbre, qu'il se compose de substances diverses; que certains personnages y soient revêtus, dans l'ombre, de draperies claires, et, dans la lumière, de draperies sombres; que, parmi les figures, il s'en trouve de basanées ou de noires ; qu'il se mêle à la composition des arbres au feuillage brun et d'autres au feuillage pâle : voilà le clair-obscur modifié par la somme de noir et de blanc que viennent y apporter les divers éléments du tableau. La lumière, en rencontrant des surfaces qui

l'absorbent et des surfaces qui la renvoient, a changé l'effet du dessin et en a varié l'aspect, sans cependant détruire dans sa masse le grand parti de clair-obscur que le peintre avait pris d'abord. Ces variétés intro-



LE DOCTEUR FAUSTUS, PAR REMBRANDT

duites dans l'harmonie première du dessin par des notes plus ou moins hautes, plus ou moins basses, de lumière et d'ombre, sont ce qu'on appelle des *valeurs*. La valeur d'un objet en peinture est donc le degré de force avec lequel il réfléchit la lumière. Dans le clair-obscur d'un tableau qui représenterait un groupe de

fruits, par exemple, une orange aurait moins de valeur qu'un citron, parce que l'orangé est moins lumineux que le jaune. Ainsi tous les objets visibles de la nature



SOLDATS JOUANT AUX DÉS, PAR SALVATOR ROSA

possèdent un degré de clarté et d'obscurité qui leur assigne une place dans la gamme du clair-obscur, et leur donne une valeur qu'on appelle aussi leur *ton*. Ce mot, dérivé du grec τόνος, qui signifie tension, vigueur, exprime la somme de l'intensité lumineuse. Il est synonyme de valeur.

Il faut donc distinguer le ton de la *teinte*, c'est-à-dire de la couleur, bien que ces deux termes, ton et teinte, soient souvent employés l'un pour l'autre à cause de leur étroite parenté. Rigoureusement parlant, le ton est indépendant de la teinte et peut en être séparé. Le graveur, lorsqu'il traduit sur le cuivre les couleurs d'un tableau, ne fait autre chose que séparer le ton de la teinte. Au surplus, la nature elle-même nous montre à chaque instant des substances qui n'ont pas le même ton, bien qu'elles aient la même couleur. Le lilas, par exemple, qui ressemble à la violette par la couleur, en diffère cependant par le ton, puisque le lilas est un violet clair et la violette un lilas foncé. Réciproquement, deux objets présentent parfois des tons égaux et des teintes différentes. Ainsi, lorsque le ciel s'assombrit à l'horizon et devient d'un gris bleuâtre, il arrive souvent que le feuillage de tel arbre qui reste éclairé par le soleil, et qui tout à l'heure se détachait en vigueur sur l'horizon, devient à peu près du même ton que le ciel, de sorte que le peintre a de la peine à discerner si le ciel a plus de valeur que l'arbre, ou si c'est le vert clair de l'arbre qui en a plus que le gris-bleu du ciel.

Cette distinction entre le ton et la teinte, entre la valeur et la couleur, nous amène à distinguer entre le clair-obscur et le coloris ; le premier, qui particularise les objets par le relief, le second, qui les particularise par la couleur. Tant que le tableau demeure

monochrome, la peinture est bien loin d'avoir dit son dernier mot. Il lui reste encore à traduire les valeurs en couleurs, à revêtir de nuances sans fin telles for-



CLAIR DE LUNE, PAR VAN DER NEER

mes qui, dans l'économie du clair et de l'obscur, jouaient un rôle à peu près semblable, à remplacer enfin la lumière blanche, qui enlève les figures les unes sur les autres, par la lumière colorée, qui, venant les enrichir de ses teintes, en rendra l'illusion plus vive, le mirage plus charmant.

XII

Le clair-obscur ayant pour but non seulement de mettre les formes en relief, mais de répondre au sentiment que le peintre veut exprimer, obéit aux convenances d'une beauté morale aussi bien qu'aux lois de la vérité naturelle.

D'après le peu que nous savons de la peinture antique et le peu qui nous en reste, il est permis de croire que le clair-obscur n'est devenu un moyen d'expression que dans les temps modernes. Sous l'influence de la sculpture, qui était chez les Grecs l'art dominant, leur peinture n'a guère employé la lumière et l'ombre que pour l'imitation des formes saillantes et rentrantes. Philostrate, décrivant une figure de Vénus, dit qu'elle sort du tableau et qu'il semble qu'on pourrait la prendre avec la main. Pline raconte que, dans le portrait d'Alexandre peint par Apelle, en Jupiter tonnant, les doigts qui tenaient la foudre paraissaient hors de la toile, *extra tabulam esse*. Mais il est peu probable que la peinture grecque se soit servie de la lumière et de l'ombre pour ajouter à l'intérêt de l'action représentée la poésie du clair et de l'obscur. Modelées une à une en plein air, les figures du tableau grec étaient, selon toute apparence, juxtaposées comme celles d'un bas-relief; elles ne formaient point un ensemble qui eût une signification par le charme du mystère ou par le triomphe de l'éclat. Il semble que jamais aucun trouble n'ait obs-

curci les âmes sereines des peintres antiques et qu'ils n'aient point soupçonné l'expression de l'ombre. Cependant, après les longues tristesses du christianisme, l'humanité dut se réveiller un jour avec des sentiments que l'antiquité n'avait point connus ou du moins qu'elle n'avait pas manifestés dans son art : la mélancolie, l'inquiétude vague, les tourments de la superstition, toutes les ombres du cœur. Lorsque la Grèce ressuscita en Italie, lorsque Athènes s'appela Florence, la lumière antique reparut, mais à travers les voiles du sombre moyen âge, et c'est alors que le premier des génies modernes, Léonard de Vinci, apporta dans la peinture une lueur nouvelle, et, trouvant l'éloquence de l'ombre, fit entrevoir que le clair-obscur saurait exprimer les profondeurs de la rêverie comme celles de l'espace, et, avec tous les reliefs du corps, toutes les émotions de l'âme.

Oui, si l'on s'en tient à la vraisemblance, ce sont les modernes qui, non contents de modeler séparément chaque figure, ont inventé de *modeler le tableau,* c'est-à-dire de le traiter à son tour comme une seule figure, comme un seul tout, ayant ses grands partis de clair, de brun et de demi-teintes. Titien comparait avec justesse, et en maître qu'il était, le clair-obscur d'un tableau bien éclairé par le peintre à l'effet d'une grappe de raisin dont chaque grain en particulier offre son clair, son ombre et son reflet, tandis que tous les grains pris ensemble ne présentent qu'une

seule large masse d'ombre. Cette comparaison nous conduit au principe qui domine la théorie du clair-obscur. Ce principe, c'est l'unité, qui veut dire ici l'harmonie du spectacle pour la vue, et l'harmonie de l'expression pour la pensée, et, de plus, l'accord voulu par le sentiment entre ces deux harmonies.

Combien l'art est supérieur à la nature lorsqu'il se meut dans son domaine, qui est le beau! Il se peut qu'une tempête éclate sur l'Océan en pleine lumière et même par un gai soleil : quel artiste voudra la peindre sans y compromettre le ciel, sans y ajouter l'horreur des nuages les plus sinistres et les menaces de la nuit? N'est-ce pas un rôle que joue le clair-obscur dans le *Naufrage de la Méduse* traversé par cette lumière pâle et froide qui glisse sur les mourants et les cadavres, tandis qu'à l'horizon lointain un rayon d'espoir sillonne la mer? Que de fois il arrive que le soleil éclaire à contre-sens des catastrophes qu'il ignore! Est-ce au peintre d'imiter cette sublime indifférence alors que ce n'est pas de trop de toutes les ressources accumulées de son art pour remuer fortement les âmes? « Vous êtes bien en arrière de votre siècle, disait un philosophe à un artiste, si vous croyez qu'il est sans intérêt de savoir quel temps il faisait à Rome le jour où César fut assassiné. » A l'inverse de la nature, qui distribue au hasard ses poésies dans l'infini des temps et des espaces, la peinture n'a pour nous émouvoir, qu'un espace très limité,

un moment très court. Voilà pourquoi les lois de l'unité s'imposent à elle, non comme une entrave, mais au contraire comme un moyen sûr de redoubler son énergie et de tendre ses ressorts.

Et d'abord, que le choix du luminaire soit abandonné à la volonté du peintre, nous l'avons dit, et cela va sans dire; mais que de trésors sont déjà contenus dans cette seule liberté, que de variantes elle nous promet!

Parcourons l'histoire des peintres, ou plutôt promenons-nous dans la galerie du Louvre : nous y verrons que chacun des grands génies de la peinture a sa lumière à lui, son heure de prédilection, son flambeau. Léonard de Vinci préfère pour son tableau, comme les femmes pour leur beauté, les lueurs tempérées de la lampe ou celles du demi-jour. Il se plaît à jouer dans un ton mineur la musique du clair-obscur et à laisser tomber le doux mystère d'une gaze sur ses évocations les plus vivantes, particulièrement sur cette tête de la Joconde, dont le regard nous fascine derrière le voile de poésie qui semble interposé entre elle et nous. « Le visage, dit-il, acquiert une grâce et une beauté singulières par la fusion des lumières et des ombres. On en voit des exemples sur les personnes assises aux portes des maisons obscures, et éclairées à la chute du jour. »

Vienne Rubens, le peintre des magnificences extérieures et de l'apparat : il ouvrira ses fenêtres toutes

grandes au soleil et il osera en imiter les splendeurs. Rembrandt, au contraire, âme de songeur, homme *en dedans*, choisit un atelier sombre où il ne laisse pénétrer qu'un rayon avare et comprimé. La banalité du grand jour lui déplaît et l'importune : il ne vit à l'aise que dans le monde intérieur de ses pensées, dans la mélancolie et la profondeur infinie de ses demi-teintes, produites par des lueurs fantastiques plutôt que naturelles. C'est là qu'il invente l'apocalypse de la lumière. Il prodigue les ombres ; mais il les creuse ; il les veut à la fois sourdes et transparentes. Il se représente le théâtre de la vie comme une retraite subobscure, et si le soleil y éclate un instant, c'est pour aller bientôt se tranquilliser, s'attiédir et se perdre dans cette harmonie silencieuse où il épouse la nuit.

Poète amoureux et attristé, Prud'hon trahit sa préférence pour les ombres adoucies et les lumières pâles. C'est aux clartés de la lune qu'il promène la grâce de son élégie et les amères voluptés de sa douleur ; c'est encore aux rayons de l'astre nocturne qu'il peint les plus horribles tragédies, la mort d'Abel et la mort du Christ. D'autres, comme Elzheimer, Léonard Bramer, Gérard Honthorst, se vouent à l'imitation des lumières artificielles ; ils ne regardent la nature qu'aux flambeaux ; ils aiment la nuit noire et ils recherchent dans la tradition tous les sujets, tous les drames dont la terreur peut être redoublée par

l'obscurité, car il y a quelque chose de pathétique dans les ténèbres lorsqu'elles oppriment la douleur Enfin, il s'est trouvé, même au sein de notre école



L'ERMITE EN PRIÈRE, PAR JACQUES BASSAN

française, si claire pourtant et si mesurée, des génies fantasques, épris de l'extraordinaire, qui ont éclairé leurs tableaux, ou plutôt leurs visions, de lueurs phosphorescentes, et de nos jours on a vu un Girodet s'inspirer des poésies d'Ossian pour évoquer les om-

bres des guerriers français dans les palais qu'habitent les fantômes de Fingal et de ses compagnons, et y faire apparaître les grands généraux de la République, Marceau, Kléber, Hoche, Desaix, Jourdan et Dugommier, qui, portés sur des météores, déchirent de leurs éperons les brouillards illuminés de l'Olympe scandinave.

Mais la liberté du peintre est encore plus étendue, car il lui appartient, quand il a choisi son luminaire, de le supposer étroit ou large, diffus ou concentré, animé ou froid. Il lui appartient aussi d'en diriger l'incidence au profit de la beauté visible, et même selon le sentiment que sa peinture doit exprimer.

Veut-il obtenir des effets ressentis, et, pour le spectateur rapproché, un énergique relief, il resserre l'ouverture par où la lumière entrera et il la fait bondir sur certains côtés de la forme, dont la saillie est alors augmentée par des ombres résolues. Il distingue ainsi des plans positifs et nettement formulés, à la façon de Caravage, de Ribera, de Valentin, au risque de tomber, comme ces maîtres, dans l'opacité du noir, et d'ôter aux carnations leur aspect naturel en leur donnant tantôt l'apparence du plâtre, tantôt celle d'un cuir épais, jaune et dur, qui ne laisse transparaître ni la couleur ni la circulation du sang.

Veut-il représenter des scènes qui ont dû se passer en plein air et qui n'ont à produire que l'expansion du sentiment l'épanouissement de l'âme ? Il choisira,

comme Véronèse et Rubens, un luminaire élargi, ouvert, abondant, de nature à lui procurer des masses légères et gaies, suffisamment soutenues par des fonds demi-obscurs. Et ce n'est pas seulement à des spectacles brillants et pompeux, comme les *Noces de Cana* ou le *Couronnement de Marie de Médicis*, que convient une lumière diffuse et généreuse ; elle convient aussi à tout ce qu'on appelle les grandes machines, parce qu'une vaste composition, soit qu'on la destine à décorer une muraille, soit qu'elle forme un tableau séparé, ne serait pas tolérable si elle était attristée, étouffée par l'étendue des ombres, pour peu surtout qu'elles fussent tranchantes. Il n'est pas vraisemblable que de larges espaces soient éclairés par un jour de cachot, et c'est ici qu'il importe de se rappeler ce que dit Léonard de Vinci, au chapitre CCCXLIII de son livre : « La lumière universelle donne plus de grâce aux figures qu'une lumière particulière et petite, parce que les lumières larges et puissantes environnent et embrassent le relief des corps, de sorte que les ouvrages qu'elles éclairent se débrouillent de loin et avec grâce, tandis que ceux qui ont été peints sous un luminaire étroit prennent une forte somme d'ombres, et paraissent de loin comme une tache de noir (*mai appariscono da luoghi lontani altro che tinte*)... »

De cette belle observation, il résulte que les tableaux de chevalet sont les seuls où l'on puisse épargner la lumière, parce que le spectateur, devant les

regarder de près, y découvre des profondeurs qui à distance se résoudraient en une masse de noir. Tous ceux qui ont visité le musée du Louvre y ont remarqué deux petits tableaux de Rembrandt qu'on nomme *les Philosophes*. Chacun représente un vieillard en méditation dans une chambre souterraine, qui reçoit par une sorte de soupirail vitré un peu de lumière. Cette lumière assourdie traverse avec peine la poussière du vitrage ; elle suinte le long des murs, elle rampe sur le sol, elle indique vaguement les formes du vieillard, et, bientôt vaincue, elle va se perdre dans la nuit du caveau. Il est impossible de mieux exprimer par la seule magie du clair et de l'obscur la mélancolie tranquille d'une rêverie solitaire et le silence. Eh bien ! si l'on suppose que Rembrandt eût peint ses *Philosophes* de grandeur naturelle, sur une toile de cinq à six mètres, on sentira tout de suite que ces masses ténébreuses eussent perdu toute poésie et que nous aurions au Louvre deux tableaux monstrueux, presque ridicules, au lieu de posséder les deux diamants de la peinture sombre. Rembrandt, il est vrai, dans sa fameuse *Ronde de nuit*, qui est une grande toile (et qui fut probablement une Ronde de jour), a laissé beaucoup d'importance et d'étendue à ses ombres ; mais du moins il s'est bien gardé de tomber dans les tons d'encre, à l'exemple du Caravage et de Ribera, et ses ombres, bien que rembrunies par le temps, conservent encore une transparence heureuse ; elles sont

comme imbibées d'une clarté qui s'est assoupie dans le mystère et qui demeure semblable à une secrète et lointaine réminiscence du soleil.



SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, PAR CIGOLI

Maintenant, quel sera l'angle d'incidence de la lumière choisie? Viendra-t-elle d'en haut, ou d'en bas, ou de côté? La supposera-t-on placée en face du tableau ou derrière les figures?

Winckelmann raconte, dans ses *Remarques sur*

l'architecture des anciens, que les jeunes filles de Rome, lorsqu'elles ont été promises en mariage, se font voir pour la première fois en public à leur époux dans la rotonde du Panthéon, parce que le jour n'y pénètre que par une ouverture unique pratiquée au centre de la voûte, et que le jour d'en haut est le plus favorable à la beauté. Les femmes sont ici les meilleurs juges, et leur décision est sans appel. Nous y ajouterons cependant une considération, c'est que l'homme étant le seul, parmi les êtres vivants, à qui l'attitude verticale soit naturelle, est destiné à recevoir la lumière qui tombe d'en haut. Cette lumière fait valoir toutes les grâces de la figure humaine, dont la dimension en hauteur est si dominante. Il n'en est pas ainsi des spectacles de la nature. Les montagnes, les collines, les arbres, les fleuves, les ravins et les autres accidents du paysage perdent une partie de leur caractère et de leur forme quand ils sont éclairés à pic. Aussi la campagne n'est-elle jamais plus intéressante pour le paysagiste que lorsqu'elle est traversée obliquement et presque horizontalement par les rayons du matin ou les rayons du soir. Au contraire, la figure humaine est en général plus belle quand elle reçoit la lumière qui vient des cieux. Dans une galerie dont les ouvertures sont ménagées sur la pente du comble, les statues produisent l'effet le plus agréable et ont le plus de dignité. Une nappe de lumière un peu oblique, en s'étendant sur les pectoraux, les agrandit à l'œil,

glisse sur le dessus des côtés, recule les plans du ventre, et accuse par un clair décidé celle des deux jambes qui, étant plus ou moins fléchie, avance sur



L'ANNONCIATION, PAR GÉRARD SEGHERS

l'autre et ne porte point. Mais c'est la tête humaine surtout qui, sous la lumière d'en haut, réunit toutes ses beautés. La saillie des frontaux se dessine, les yeux deviennent plus brillants sous la cavité sombre que creuse l'arcade des sourcils ; la pommette légère-

ment se soulève, le nez se simplifie et s'allonge, marqué par une traînée lumineuse que soutient l'ombre portée où le noir des narines s'adoucit et se perd. Enfin, pour peu que le jour ne soit pas absolument perpendiculaire, le rayon anime la lèvre inférieure, modèle le menton, et, laissant dans l'ombre l'enfoncement du cou, en forme une colonne obscure qui porte la masse claire du visage.

Que la lumière vienne d'en bas, tout ce bel ordre renversé se change en désordre. Qui de nous n'est offusqué de voir les actrices de nos théâtres se défigurer si souvent aux feux de la rampe qui trahissent leur beauté et contrôlent leur jeunesse? Combien de fois le jeu de leur physionomie n'est-il pas démenti par cet éclairage à contre-sens qui, jetant une ombre au-dessus des pommettes, leur prête une expression équivoque de douleur ou de malice? Il est remarquable aussi que les monuments d'architecture cessent d'avoir toute leur signification lorsqu'ils sont éclairés horizontalement, et à plus forte raison d'en bas, parce que les profils des chapiteaux, des bandeaux, des corniches, ont été motivés par la chute des eaux du ciel, en même temps que par la verticalité de la lumière, et que l'architecte a prévu leur ombre en dessous et non pas en dessus. Pour les monuments, comme pour la figure humaine, si la lumière arrive de face et de manière à dévorer les ombres, elle aplatit ce qu'elle devrait mettre en relief. Mais si elle vient de côté ou par

derrière, de façon que les objets soient plus ou moins interposés entre le luminaire ou le spectateur, cela peut fournir des effets piquants et inattendus, dont l'emploi n'est pas interdit par le goût, quand il ne



MARIAGE DE SAINTE CATHERINE, PAR LE CORRÈGE

l'est point par la vraisemblance. Malheureusement, ces singularités éveillent toujours la manie des imitations, et il nous souvient encore du temps où certains romantiques, courant après une originalité facile, multipliaient les tableaux éclairés par le fond et, cernant d'un liséré lumineux des figures tantôt transparentes,

tantôt sombres, les faisaient ressembler ou à des lanternes vivantes ou à des mulâtres qui ont reçu de la neige sur les épaules.

Léonard de Vinci veut qu'on oppose à l'ombre un fond clair, au clair un fond sombre, et c'est là un principe général, fécond et sûr, un précepte inattaquable. Il est cependant des coloristes qui ont cru mieux faire et agrandir l'harmonie de leurs tableaux en joignant les bruns des figures aux bruns du fond, et en accompagnant par les demi-clairs du fond les grands clairs des figures. Mais ce sont là des secrets supérieurs à l'enseignement, du moins à l'enseignement élémentaire. Celui qui les a le mieux possédés, c'est le Corrège. Il en a tiré une suavité voluptueuse qui caresse le regard, adoucit l'air, pour ainsi dire, amplifie la nature, détend les cordes de l'esprit, et ajoute un sentiment de bonheur aux spectacles de la vie. Quand il a placé dans son tableau une lumière franche et dominante, il a soin de la faire suivre d'une demi-teinte, et s'il veut revenir à une partie brillante dans un espace moindre, il ne passe pas tout de suite au degré de ton d'où il était parti, mais il y conduit nos yeux par une gradation insensible, de sorte que la vue du spectateur, suivant l'observation de Mengs, est réveillée de la même manière qu'une personne endormie est tirée du sommeil par le son d'un instrument agréable, réveil qui ressemble plutôt à un enchantement qu'à un repos interrompu.

« Pendant mon séjour à Venise, dit Josuah Reynolds, j'ai employé la méthode que voici pour me rendre utiles les principes qu'avaient suivis les maîtres vénitiens. Lorsque je remarquais un effet extraordinaire de clair-obscur dans un de leurs tableaux, je prenais une feuille de mon cahier d'études, j'en couvrais de crayon noir toutes les parties, en observant le même ordre et la même gradation qui étaient dans le tableau, et en ménageant la blancheur du papier pour représenter la lumière. Après un petit nombre d'épreuves, je reconnus que le papier était toujours couvert de masses à peu près équivalentes. Il me parut enfin que la pratique générale de ces maîtres consistait à ne pas donner plus d'un quart du tableau à la lumière, en y comprenant le clair principal et les clairs secondaires, d'accorder un autre quart à l'ombre et de réserver le reste pour les demi-teintes....

« En tenant à quelque distance de l'œil un papier ainsi crayonné par masses, ou, si l'on veut, grossièrement tacheté, on sera surpris de la manière dont il frappera le spectateur : il éprouvera le plaisir que cause une excellente distribution du clair-obscur, quoiqu'il ne puisse distinguer si ce qu'on lui montre est un sujet d'histoire, un paysage, un portrait ou de la nature morte, car les mêmes principes s'étendent à toutes les branches de l'art.... »

Que la masse des demi-teintes occupe environ la moitié de l'espace à couvrir, que le clair et l'ombre se

partagent l'autre moitié, c'est là une moyenne heureuse et à souhait pour le plaisir des yeux. On peut l'adopter à l'exemple des Vénitiens et sur la foi d'un peintre éminent, qui fut aussi un esprit supérieur. Il ne faut rien moins que le génie de Rembrandt pour changer ces rapports et limiter le champ de la lumière à un huitième environ de l'espace. Celui qui ne songerait qu'à flatter la vue devrait s'interdire une telle économie de clair-obscur, car il nous ferait acheter trop cher le piquant de son effet. Mais Rembrandt, qui parlait toujours aux yeux de l'âme, a pu assombrir sa peinture au profit de l'expression morale, et sacrifier la gaieté extérieure du spectacle à la poésie intime de ses pensées. En l'absence d'une semblable poésie, l'abondance du noir ne ferait qu'attrister et décourager le spectateur.

Plus hardi que les Vénitiens et animé d'un génie qui était l'inverse du génie de Rembrandt, Rubens a ménagé à la lumière dans ses tableaux le tiers environ de la surface à peindre. De là cette magnificence aimable, cette pompe séduisante, claire et facile, qui nous enchante au point que chacun de nous voudrait se trouver sur le théâtre des scènes qu'il a représentées, désire se baigner dans les eaux où se plongent ses néréides, se promener dans les palais qu'il a bâtis pour ses héros et qui sont ouverts à ses dieux. Cependant, pour conserver du ressort à des peintures aussi généreusement éclairées, il faut en soutenir l'effet par la variété

et la qualité des couleurs. L'éclat que Rubens a obtenu ne tient pas à la vigueur des masses obscures ; il tient à ce qu'il a exalté sa lumière, sans donner plus d'énergie à ses ombres. C'est à Rubens que pensait Montabert lorsqu'il a dit, en son *Traité de Peinture :* « Nous admirons tous les jours la carnation éblouissante de certains enfants éclairés d'une manière piquante dans les rues, en plein air et même au soleil ; cet éclat n'apporte sur leurs têtes si fraîches aucune ombre obscure, ténébreuse, rude ; tout est arrondi et d'un relief puissant, tout est tendre et frais, et cependant rien de trop mou, rien de trop indécis... Le peintre, pour imiter de pareils effets, devra doubler l'éclat de sa lumière, et non pas augmenter l'obscurité de ses ombres. »

Quelle que soit la répartition du clair-obscur, sa beauté optique est soumise à la loi souveraine de l'unité. Mais que signifie le mot *unité ?* Il signifie que le tableau ne doit offrir ni deux masses claires d'une égale intensité, ni deux masses brunes d'une égale vigueur. Le moyen sûr de détruire l'effet d'une lumière ou la valeur d'une ombre, c'est de leur assimiler une seconde masse lumineuse ou une seconde masse brune. Il est d'ailleurs sensible que, pour être intéressant, tout spectacle pittoresque doit présenter un point clair dominant dans l'ensemble des clairs, et un point obscur dominant dans l'ensemble de l'obscurité, sans quoi l'attention se divise, le regard incertain se

fatigue, l'intérêt se perd. Voyez, par exemple, un portrait en buste de Rubens ou de Van Dyck : si le personnage est vêtu de noir et coiffé d'un chapeau, la masse sombre du chapeau aura moins de volume que celle de l'habit, de sorte que, transporté dans un cadre plus étroit, où les deux bruns se balanceraient en grandeur, le portrait deviendra insoutenable, et la pondération de l'ensemble sera détruite précisément par l'équilibre des noirs. Si le modèle est en cheveux, sa tête formera le clair dominant; et s'il laisse voir une main, cette main sera moins claire que le visage, et si la main tient un gant, pour éviter que le gant et la main ne composent une masse qui égalerait en volume celle de la tête, le gant sera supposé de daim, de castor ou d'une teintre neutre, comme les gants de Titien ou de Vélasquez; il sera sali, du moins, afin que le second clair ne le dispute pas au premier.

Par ces mots : « l'unité du clair-obscur », il faut donc entendre, encore une fois, qu'il y aura une masse claire principale et une masse brune dominante, parce que toute rivalité produirait un combat de forces qui déconcerterait les yeux et tiendrait en suspens l'impression voulue. Dans le tableau comme dans la nature, la lumière doit être *une*, mais non pas *unique*. Quand le soleil illumine la création, ses rayons, réfléchis par les eaux, répercutés par les nuages, provoquent eux-mêmes des clartés secondes qui rehaussent l'éclat de l'astre et font cortège à son triomphe.

De même, après le coucher du soleil, les planètes, à la distance infinie où on les aperçoit au fond du firmament, y brillent comme des points lumineux qui accompagnent le flambeau de la nuit et en augmentent



LE NAIN BARBU, PAR VELASQUEZ

le lustre par leur scintillement éloigné et leur petitesse.

Pour l'expression morale du tableau, deux foyers de lumière, dont l'un est subordonné à l'autre, font quelquefois un effet pathétique et merveilleux. Et ce qui prouve que le clair et l'ombre ont autant d'affinité avec l'âme qu'avec la vue, c'est que les peintres fran-

çais, guidés par l'esprit plutôt que par le tempérament, sont, de tous les peintres, Rembrandt excepté, ceux qui ont le mieux compris l'expression du clair-obscur. Combien nous trouverions belle la *Clytemnestre*, de Guérin, si elle était l'œuvre d'un artiste étranger! Que de prestige dans cette lumière de la lampe qui éclaire le sommeil d'Agamemnon, et qui, interceptée par un rideau pourpre, a déjà pris la teinte du sang! Quel émouvant contraste entre ces deux figures d'Égisthe et de Clytemnestre, qui tremblent la fièvre de leur crime en cette demi-teinte sinistre, et la paix profonde dans laquelle est endormi le héros, et que semblent représenter aux yeux les paisibles clartés de la lune, éclairant une cour intérieure du palais d'Argos!... Chose remarquable, c'est dans une école qui passe pour avoir dédaigné les ressources du clair-obscur et de la couleur, qu'on a vu se produire aussi cet *Endymion* qui dort caressé par les rayons d'une déesse invisible, et que Prud'hon ne se lassait point d'admirer... sans parler de Granet, qui a peint tous les drames de la lumière souterraine, et du grand artiste qui, dans son *Virgile lisant l'Énéide*, a rencontré un effet si tragique en imaginant cette figure de Marcellus qui se dresse comme un spectre évoqué par le poète, et qui projette sur les murailles une ombre colossale et indécise, l'ombre d'un fantôme!

Mais, il faut en convenir, c'est à Rembrandt qu'il était réservé de puiser des trésors dans le clair-obs-

eur. « Celui-là est le *clair-obscuriste* par excellence, » disait David à son élève Auguste Couder. En effet, que de choses il a su exprimer par le drame du jour



CHAPELLE SOUTERRAINE, PAR GRANET

et de l'ombre, ce grand peintre de la brumeuse Hollande, soit qu'il représente le Christ lorsqu'il ressuscite Lazare en faisant éclater la lumière de la vie dans la nuit du tombeau, soit qu'il apparaisse à la Madeleine comme un corps lumineux qui va se fondre et

s'évanouir dans l'essence divine, soit que l'ange quitte la famille de Tobie et s'envole au sein d'une lueur miraculeuse, soit enfin que, dans l'humble demeure d'un charpentier, où une mère allaite son enfant, il tombe un rayon du ciel qui, tout à coup, nous annonce que cette mère est une vierge et que son enfant nous promet un Dieu ! Il est une composition de Rembrandt où la lumière joue un rôle sublime, c'est une pensée rapidement écrite sur un dessin lavé de bistre, pour le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs*. Les deux disciples, à table avec Jésus-Christ dans une maison pauvre, l'ont vu tout à coup disparaître de devant eux, et ils sont saisis d'une frayeur religieuse, car, à la place où ils venaient d'entendre sa voix et de rompre le pain avec lui, ils voient trembler une lumière surnaturelle qui a remplacé le Dieu disparu.

Au peintre qui a imité les combats du jour et de la nuit, il reste encore à imiter la présence de l'air et les profondeurs de l'espace. La perspective, qui déforme les lignes, altère aussi les tons, et de même que le bruit s'affaiblit, en s'éloignant, et se perdant peu à peu, finit par devenir le silence, de même les ombres et les lumières, à mesure qu'elles s'éloignent de nos yeux, subissent une dégradation insensible, et finissent, à une grande distance, par n'être plus ni lumière ni ombre, et par s'évanouir dans le ton de l'air. Léonard de Vinci a prouvé par une figure de géométrie que cette dégradation était mesurable. On peut d'ailleurs

n observer le phénomène à l'entrée d'une galerie ongue, qui serait également éclairée dans toute son tendue et soutenue par des colonnes ou ornée de statues en marbre, à des intervalles égaux. Si le spectaeur se place de manière à voir toutes les statues se



LE TEMPLE ABANDONNÉ, PAR CLAUDE LORRAIN

létachant les unes sur les autres, il reconnaîtra que a seconde est moins brillante que la première et la roisième moins claire que la seconde, et ainsi de uite. Par contre, les ombres, qui étaient fermes dans la première, s'adoucissent dans la seconde et vont s'atteniissant de proche en proche, jusqu'à la dernière tatue, qui est à la fois la moins lumineuse et la moins mbrée, et conséquemment la plus confuse au regard.

Il est inutile d'ajouter qu'à distances égales, l'affaiblissement du ton devient plus sensible dans une atmosphère épaisse et vaporeuse que dans un air pur. Mais une telle dégradation ne s'obtient pas seulement en peinture par l'apaisement des clairs et l'adoucissement des ombres ; elle s'obtient aussi par le caractère de l'exécution ou de la touche, comme nous le dirons bientôt. Les objets avancent ou reculent, non pas uniquement par leur clarté et leur obscurité, mais encore et surtout par la précision ou le vague avec lesquels le peintre nous les montre, c'est-à-dire par le fort ou le faible de la touche qui les accuse ; car il peut arriver qu'un lointain soit clair et qu'il reste lointain, comme il arrive aussi que les objets les plus obscurs sont les plus rapprochés du cadre. Ces masses de vigueur que les peintres mettent quelquefois sur le premier plan — et qu'il vaut mieux mettre sur le second — s'appellent des *repoussoirs*, parce qu'elles ont pour but de faire mieux fuir les objets éloignés, de les repousser. Claude Lorrain, pour approfondir son paysage et en rendre les fonds plus lumineux, a soin de placer sur le devant quelques arbres touffus au feuillage sombre, ou quelques ruines d'un ton vigoureux, qui remplissent dans son tableau le même rôle que les coulisses sur la scène d'un théâtre. Pourvu qu'ils ne soient pas gauchement employés et que le peintre ait su les dissimuler par la vraisemblance, les repoussoirs peuvent être une ressource utile et même un artifice nécessaire, quand il

s'agit de creuser l'espace et de feindre un vaste horizon. Dans le portrait du *Jeune Homme vêtu de noir*, qui a été si longtemps au Louvre sous le nom de Raphaël, et que l'on attribue maintenant au Francia, dans ce portrait d'une expression si grave, si pénétrante et si triste, j'allais dire si poignante, le buste tout entier forme, par l'énergie de ses ombres à fleur de cadre, un repoussoir admirable, derrière lequel s'enfuit à perte de vue un paysage qui entraîne le regard et la pensée du spectateur, lorsque, après avoir contemplé la rêverie douloureuse de ce jeune homme, il va chercher au loin le calme de la nature.

Ainsi le seul clair-obscur renferme déjà une beauté qui pourrait presque suffire à la peinture, car elle suffit au relief des corps et contient les poésies de l'âme. Mais que de merveilles produira ce grand art, lorsque le peintre, décomposant la lumière, y aura puisé une variété infinie de teintes pour revêtir l'unité de son clair-obscur, lorsqu'enfin il aura trouvé dans un rayon de soleil l'écrin des couleurs !

XIII

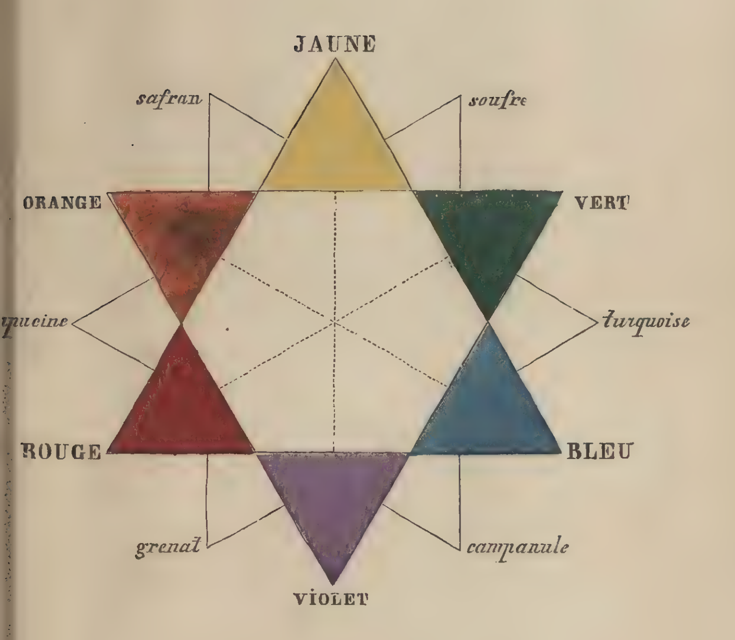
Le coloris étant ce qui distingue plus particulièrement la peinture des autres arts, il est indispensable au peintre de connaître les lois de la couleur dans ce qu'elles ont d'essentiel et d'absolu.

S'il y a tant d'affinité entre le clair-obscur et le sentiment, à plus forte raison y en a-t-il entre le sentiment

et le coloris, puisque le coloris n'est autre chose que le clair-obscur nuancé.

En supposant que le peintre n'eût à exprimer que des idées, il n'aurait besoin peut-être que du dessin et de la monochromie du clair-obscur, car avec le clair-obscur et le dessin, il peut représenter la seule figure qui pense, la figure humaine, qui est d'ailleurs le chef-d'œuvre d'un dessinateur plutôt que l'œuvre d'un coloriste. Il peut aussi, avec le dessin et le clair-obscur, mettre en relief tout ce qui tient à la vie de l'intelligence, c'est-à-dire à la vie de relation; mais il est des circonstances de la vie organique, de la vie intérieure et individuelle, qui ne sauraient être manifestées sans la couleur. Comment rendre sans la couleur, par exemple, dans l'expression d'une jeune fille, cette nuance de trouble ou de tristesse qu'exprime si bien la pâleur de son front, ou bien cette émotion de pudeur qui la fait rougir? A ce trait vous reconnaissez déjà la puissance de la couleur, et que son rôle est de nous dire ce qui agite le cœur, tandis que le dessin nous montre plutôt ce qui se passe dans l'esprit, et voilà une nouvelle preuve de ce que nous avons souvent affirmé : que le dessin est le sexe masculin de l'art, et que la couleur en est le sexe féminin.

De même que le sentiment est multiple quand la raison est une, de même la couleur est un élément mobile, vague, insaisissable, quand la forme est au contraire précise, limitée, palpable et constante. Mais il


JAUNE
safran
soufre
ORANGE
VERT
turquoise
ROUGE
BLEU
grenat
campanule
VIOLET

est dans la création matérielle des substances dont il est impossible que le dessinateur nous donne une idée : ce sont les corps dont le caractère distinctif est dans la couleur, comme les pierres précieuses, et les substances sans formes arrêtées. Si le crayon suffit à la rigueur pour mettre sous nos yeux une rose, il est impuissant à nous faire reconnaître une turquoise ou un rubis, non plus qu'une nuance de ciel ou la teinte d'un nuage. Le coloris est donc le moyen d'expression par excellence dès qu'il faut peindre les sensations que nous procure la matière inorganique et les sentiments qui s'éveillent dans l'intimité de l'être. Il faut donc ajouter au clair-obscur, qui n'est que l'effet extérieur de la lumière blanche, l'effet de la couleur, qui est, pour ainsi dire, l'intérieur de cette lumière.

On entend répéter tous les jours et on lit dans tous les livres que la couleur est un don du ciel ; que c'est un arcane impénétrable à celui qui n'a pas reçu l'*influence secrète;* que l'on devient dessinateur et que l'on naît coloriste : rien de plus faux que ces adages ; car non seulement la couleur, soumise à des règles sûres, se peut enseigner comme la musique, mais il est plus facile de l'apprendre que le dessin, dont les principes absolus ne s'enseignent point. Aussi voyons-nous que les grands dessinateurs sont aussi rares et même plus rares que les grands coloristes. De temps immémorial, les Chinois ont connu et fixé les lois de la couleur, et la tradition de ces lois, transmise de génération en

génération jusqu'à nos jours et répandue dans toute l'Asie, s'est perpétuée si bien que tous les artistes orientaux sont coloristes, et coloristes infaillibles, puisqu'on ne trouve jamais une fausse note dans la trame de leurs couleurs. Mais cette infaillibilité serait-elle possible, si elle n'était pas engendrée par des principes certains et invariables ?

Qu'est-ce que la couleur?

Avant de répondre, jetons un coup d'œil sur la création. En voyant l'infinie variété des formes humaines ou animales, l'homme perçoit une perfection idéale de chaque forme; il cherche à ressaisir l'exemplaire primitif ou du moins à s'en rapprocher de plus en plus; mais cette conception est un effort sublime de son intelligence, et si l'âme croit avoir par instants un obscur souvenir de la beauté originelle, ce souvenir fugitif se dissipe comme un songe, et la forme accomplie, sortie des mains de Dieu, nous est inconnue; elle demeure toujours voilée à nos regards. Il n'en est pas ainsi de la couleur, et il semble que l'éternel coloriste ait été moins jaloux de son secret que l'éternel dessinateur, car lui-même il nous a livré pour ainsi dire l'idéal du coloris en nous montrant l'arc-en-ciel, où il nous laisse voir, dans une dégradation sympathique, mais aussi dans une promiscuité mystérieuse, les teintes mères qui engendrent l'harmonie universelle des couleurs.

Soit qu'on observe l'iris, soit qu'on regarde les

bulles de savon dont s'amusent les enfants, soit que, renouvelant l'expérience de Newton, l'on se serve d'un prisme triangulaire de cristal pour analyser un



LA RÊVERIE, PAR BONINGTON

faisceau de lumière, on voit se former un spectre lumineux, composé de six rayons diversement colorés, qui sont le violet, le bleu, le vert, le jaune, l'orangé, le rouge. Ces couleurs, comment frappent-elles nos yeux ? Comme les sons frappent nos oreilles. De même que chaque son retentit en se modulant sur lui-même

et passe, par des vibrations d'égale durée, de la plénitude au murmure et du murmure au silence, de même chaque couleur, vue dans le spectre solaire, a son maximum d'intensité et son minimum : elle commence par son plus clair et finit par son plus foncé.

Newton a voulu voir sept couleurs dans le prisme, sans doute pour y trouver une poétique analogie avec les sept notes de la musique ; il y a donc introduit arbitrairement, sous le nom d'*indigo*, une septième couleur, qui n'est cependant qu'une nuance de *bleu*. C'est là une licence que la grandeur de son génie ne saurait excuser. Ensuite, ces couleurs portées au nombre de sept, Newton les appelle *primitives ;* mais, à vrai dire, il n'y a que trois couleurs. On ne saurait en effet mettre sur le même rang le *jaune*, le *rouge* et le *bleu*, trois couleurs que l'on ne peut composer, et le *violet*, le *vert* et l'*orangé*, qui sont trois couleurs composites, puisque nous pouvons les obtenir en combinant deux à deux les trois premières, et produire l'*orangé* par le mélange du jaune et du rouge, le *vert* par le mélange du jaune et du bleu, le *violet* par le mélange du bleu et du rouge.

L'antiquité, qui n'avait pas attendu Newton pour observer la lumière colorée de l'iris, n'admettait pourtant que trois couleurs comme vraiment génératrices, et l'évidence de la vérité nous force de revenir aujourd'hui au principe des anciens, et de dire : il y a trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu,

et trois couleurs composites ou binaires, l'orangé, le vert et le violet. Dans les intervalles qui les séparent, se placent les nuances intermédiaires, dont la variété est considérable, et qui sont comme les dièses de la couleur qui précède, et les bémols de la couleur qui suit.

Séparées, ces couleurs et ces nuances nous font distinguer et reconnaître tous les objets de la création ; elles nous donnent la sensation de la lumière blanche. La lumière blanche est donc le résumé de toutes les couleurs : elles y sont toutes contenues et latentes.

Cette composition de la lumière blanche une fois connue, nous pouvons définir la couleur. C'est la propriété qu'ont tous les corps de réfléchir certains rayons de la lumière en éteignant tous les autres. La jonquille est jaune parce qu'elle réfléchit les rayons jaunes et qu'elle absorbe les rayons rouges et bleus. Le pavot d'Orient est écarlate parce qu'il ne réfléchit que les rayons rouges et qu'il absorbe les bleus et les jaunes. Enfin, si le lis est blanc, c'est que, n'absorbant aucun rayon, il les réfléchit tous, et si tel corps est noir, c'est qu'absorbant tous les rayons, il n'en réfléchit aucun. Il est donc clair, d'après notre définition, que le blanc et le noir ne sont pas à proprement parler des couleurs, mais doivent être considérés comme les termes extrêmes de l'échelle chromatique.

Ici doit avoir place l'exposé des phénomènes merveilleux trouvés ou du moins prouvés par un peintre

qui fut aussi un savant opticien, Charles Bourgeois (*Mémoire lu à l'Académie des sciences, le* 22 *juin* 1812.)

La lumière blanche contenant les trois couleurs élémentaires et génératrices, le jaune, le rouge et le bleu, chacune de ces couleurs sert de *complément* aux deux autres pour former l'équivalent de la lumière blanche. On a donc appelé *complémentaire* chacune des trois couleurs primitives, par rapport à la couleur binaire qui lui correspond. Ainsi le bleu est complémentaire de l'orangé, parce que l'orangé, se composant de jaune et de rouge, contient les éléments nécessaires pour reconstituer, avec le bleu, la lumière blanche. Par les mêmes raisons, le jaune est complémentaire du violet, et le rouge est complémentaire du vert. Réciproquement, chacune des couleurs mixtes, orangé, vert et violet (produites par le mélange de deux couleurs primitives), est la complémentaire de la couleur primitive non employée dans le mélange : ainsi l'orangé est la complémentaire du bleu, parce que le bleu n'est pas entré dans le mélange qui a formé l'orangé.

Loi des couleurs complémentaires. — Cela posé, si l'on combine deux des couleurs primaires, le jaune et le bleu, par exemple, pour en composer une couleur binaire, le *vert*, cette couleur binaire atteindra son maximum d'intensité quand on la rapprochera de sa complémentaire, qui est le *rouge*. De même, si l'on

combine le jaune et le rouge pour en composer l'*orangé*, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage du *bleu*. Enfin, si on combine le rouge et le bleu pour en composer le *violet*, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage immédiat du *jaune*. Réciproquement, le rouge mis à côté du vert en paraîtra plus rouge ; l'orangé surexcitera le bleu, et le violet fera briller le jaune. C'est l'exaltation réciproque des couleurs complémentaires juxtaposées que M. Chevreul a nommée *la loi du contraste simultané des couleurs*.

Mais un phénomène étrange, c'est que ces mêmes couleurs, qui s'exaltent par leur juxtaposition, se détruisent par leur mélange. Si vous mettez du vert sur du rouge à quantités égales et à égale intensité, les deux couleurs seront annihilées l'une par l'autre, et il n'en restera qu'un gris absolument incolore. Il en sera de même si vous mêlez, à l'état d'équilibre, du bleu avec de l'orangé, ou du violet avec du jaune. Cet anéantissement des couleurs est ce qu'on appelle *achromatisme* (de ἀ privatif et de χρῶμα, couleur).

L'achromatisme se produit également lorsque l'on mêle ensemble, à égales doses, les trois couleurs primaires : jaune, rouge et bleu. Si l'on fait passer un rayon de soleil à travers trois cellules de verre remplies de trois liquides jaune, rouge et bleu, le rayon qui les aura traversées en sortira parfaitement achromatique, c'est-à-dire incolore. Du reste, pour peu

qu'on y regarde, on reconnaîtra que ce second phénomène ne diffère pas du premier, car si le bleu détruit l'orangé, c'est parce que l'orangé contient les deux autres couleurs primaires, le jaune et le rouge ; et si le jaune s'anéantit dans le violet, c'est que le violet contient les deux autres couleurs primaires, le rouge et le bleu. Remarquons déjà combien est juste cette expression de couleurs amies et de couleurs ennemies, que nous fournit le commun langage, puisque les complémentaires se soutiennent jusqu'au triomphe, ou se combattent jusqu'à la mort.

Pour bien se rappeler ce phénomène, il est indispensable au lecteur de composer une rose chromatique ou d'avoir présente à l'esprit celle dont nous donnons ici une image coloriée[1].

Aux angles du triangle debout sont les trois couleurs primaires : jaune, rouge et bleu ; aux angles du triangle renversé, les trois couleurs binaires : orangé, vert et violet ; entre ces six couleurs, combinées deux à deux, se placent les nuances intermédiaires : soufre, turquoise, campanule, grenat, capucine, safran.

Une observation très curieuse à faire, c'est que, si

1. Cette rose des couleurs est une image mnémonique indispensable. Elle rend en quelque sorte visible la loi des complémentaires, et elle en exprime les vérités. Si l'on divise la circonférence en 360 degrés, on y voit clairement que chacune des couleurs binaires parfaites est à égale distance des deux couleurs primaires qui la composent. Ainsi l'orangé est à 60 degrés du rouge. On y voit aussi où commence et où finit le domaine des six couleurs. Nous sommes, du reste, revenu sur ces belles questions, si importantes et si peu connues, dans la *Grammaire des arts décoratifs*.

l'on choisit dans cette rose trois points colorés, qui puissent former entre eux un triangle équilatéral, les couleurs situées à ces trois points auront toutes les propriétés des complémentaires. Prenons, par exemple, les teintes soufre, capucine et campanule : ces trois teintes, étant placées aux angles d'un triangle équilatéral, seront parfaitement achromatiques, c'est-à-dire que réunies et équilibrées, elles se détruiront absolument et produiront une valeur incolore, tandis que, si l'on rapproche le soufre du grenat, qui lui est exactement opposé, étant à égale distance du capucine et du campanule, le grenat et le soufre se surexciteront réciproquement, parce qu'ils sont complémentaires l'un de l'autre.

Mais les couleurs complémentaires ont d'autres vertus, non moins merveilleuses que celles de s'exalter mutuellement ou de s'entre-détruire. « Mettre une couleur sur une toile, dit M. Chevreul, ce n'est pas seulement teindre de cette couleur tout ce qu'a touché le pinceau, c'est encore colorer de la complémentaire l'espace environnant ; ainsi un cercle rouge est entouré d'une légère auréole verte, qui va s'affaiblissant à mesure qu'elle s'éloigne ; un cercle orangé est entouré d'une auréole bleue ; un cercle jaune est entouré d'une auréole violette... et réciproquement. »

Déjà cette belle observation avait été faite par Gœthe et par Eugène Delacroix. Eckermann raconte (*Conversations de Gœthe*) que, se promenant dans un jar-

din avec le philosophe, par une belle journée d'avril (1829), comme ils regardaient des crocus jaunes qui étaient en pleine fleur, ils remarquèrent que leurs regards, en reposant sur le sol, y apercevaient des taches violettes. A la même époque, Eugène Delacroix, occupé un jour à peindre une draperie jaune, se désespérait de ne pouvoir lui donner l'éclat qu'il aurait voulu, et il se disait : « Comment donc s'y prenaient Rubens et Véronèse pour trouver de si beaux jaunes et les obtenir aussi brillants?... » Là-dessus il résolut d'aller au musée du Louvre, et il envoya chercher une voiture. C'était vers 1830; il y avait alors dans Paris beaucoup de cabriolets peints en jaune serin : ce fut un de ces cabriolets qu'on lui amena. Au moment d'y monter, Delacroix s'arrêta court, observant, à sa grande surprise, que le jaune de la voiture produisait du violet dans les ombres. Aussitôt il congédia le cocher, et, rentré chez lui tout ému, il appliqua sur-le-champ la loi qu'il venait de découvrir, à savoir : que l'ombre se colore toujours légèrement de la complémentaire du clair, phénomène qui devient surtout sensible lorsque la lumière du soleil n'est pas trop vive et que nos yeux, comme dit Gœthe, portent sur un fond propre à faire bien voir la couleur complémentaire.

Cette couleur est-elle produite par notre œil? Il ne nous appartient pas d'en décider; mais il est sûr qu'en sortant d'une chambre toute tendue de bleu, par

exemple, on voit pour quelques moments les objets se teindre en orangé. « Supposons, dit Monge (*Géométrie descriptive*), que nous soyons dans un appartement exposé au soleil, et dont les fenêtres soient fer-



LE JOUEUR DE FLUTE, DE LANCRET

mées par des rideaux rouges; si dans le rideau il se trouve une ouverture de trois ou quatre millimètres de diamètre, et qu'on présente à peu de distance un papier blanc pour recevoir le faisceau de rayons qui passe par cette ouverture, ces rayons formeront sur le

papier une tache *verte;* que si les rideaux étaient verts, la tache serait rouge. »

Monge ne donne pas la raison du phénomène. Cette raison est, je crois, que notre œil, étant fait pour la lumière blanche, a besoin de la compléter quand il n'en possède qu'une partie. A un homme qui ne perçoit que des rayons *rouges,* que faut-il pour compléter la lumière blanche? Il lui faut le jaune et le bleu; or, le jaune et le bleu sont contenus l'un et l'autre dans le *vert.* C'est donc le vert qui rétablira l'équilibre de la lumière dans un œil fatigué par des rayons rouges.

C'est pour avoir connu ces lois, pour les avoir étudiées à fond, après les avoir par intuition devinées, qu'Eugène Delacroix a été un des plus grands coloristes des temps modernes, et l'on peut même dire le plus grand, car il a surpassé tous les autres, non seulement par le langage esthétique de son coloris, mais par la variété prodigieuse de ses motifs et par l'orchestration de ses couleurs. Semblable à un chanteur qui posséderait tous les registres de la voix humaine, il a reculé les limites de la peinture en ajoutant des expressions nouvelles au langage de l'art.

Ce n'est pas tout encore : si l'on mêle ensemble deux couleurs complémentaires, à proportions inégales, elles se détruiront partiellement et l'on aura un ton rompu qui sera une variété du gris. Composez, par exemple, un mélange où il entre dix de jaune et huit de violet, il y aura destruction de couleurs, ou

achromatisme, pour les huit dixièmes; mais les deux autres dixièmes formeront un gris qui sera nuancé de jaune, parce qu'il y aura eu un excédent de jaune dans le mélange. Ainsi se compose la variété sans fin des couleurs que l'on appelle rabattues, et qui sont des excédents d'achromatisme, comme si la nature employait pour ses colorations ternaires la destruction des couleurs, de même qu'elle se sert de la mort pour entretenir la vie.

La loi des complémentaires une fois connue, avec quelle sûreté va procéder le peintre, soit qu'il veuille pousser à l'éclat des couleurs, soit qu'il veuille tempérer son harmonie, soit qu'il cherche à la rendre mordante et fière par les brusques rapprochements qui conviennent à l'expression d'une scène guerrière ou tragique ! Je suppose qu'il faille rabattre dans son tableau un vermillon criard, l'artiste, instruit des lois de la couleur, au lieu de salir au hasard ce vermillon pour en adoucir l'âpreté, l'abaissera par une addition de bleu, et suivra ainsi, sans tâtonnement, la marche de la nature.

Mais, sans même toucher à une couleur, on peut la fortifier, la soutenir, l'apaiser, la neutraliser presque, en opérant sur ce qui l'avoisine. Si l'on juxtapose deux semblables à l'état pur, mais à divers degrés d'énergie, comme du rouge foncé et du rouge clair, on obtiendra tout ensemble un contraste par la différence d'intensité, et une harmonie par la similitude

des teintes. Si l'on rapproche deux couleurs semblables, l'une pure, l'autre rompue, par exemple du bleu pur et du bleu gris, il en résultera un autre genre de contraste qui sera modéré encore par la ressemblance. Dans une étude sur Eugène Delacroix, nous avons dit comment il avait su appliquer ces précieuses données de la science contemporaine, tantôt avec délicatesse, tantôt avec audace; nous avons raconté comment il essayait ses teintes, comment il cherchait tantôt l'accord des semblables, tantôt l'analogie des contraires, et comment il en mesurait les rapprochements et les espaces, car du moment que les couleurs ne doivent pas être employées à quantités égales ni à égales intensités, l'artiste demeure libre tout en obéissant à des lois infaillibles. C'est à lui d'éprouver ses doses, de distribuer à ses teintes les places et les rôles, de calculer les étendues qu'il leur donnera et de faire, pour ainsi parler, une répétition secrète du drame que formera son coloris. C'est à lui d'employer les ressources du blanc et du noir, — de prévoir le mélange optique, — de connaître la vibration des couleurs, — enfin de prendre garde à l'effet que doit produire la lumière diversement colorée, suivant qu'elle est du matin ou du soir, du Nord ou du Midi.

Le blanc et le noir. — Il y a quatre siècles, Léonard de Vinci écrivait : « Le blanc n'est pas une couleur par lui-même; il est le contenant de toutes les couleurs. » (*Il bianco non è per se colore, ma il ricetto di*

qualunque colore.) Le blanc, en effet, n'est jamais plus blanc, c'est-à-dire plus parfait, que lorsqu'il réfléchit le plus de lumière et qu'il est absolument incolore. Quant au noir, il en est de plusieurs sortes :



LE PETIT MENDIANT, DE MURILLO

le noir négatif, celui que produisent les plus épaisses ténèbres de la nuit, — le noir par intensité, celui qu'engendre une couleur primaire à son plus haut degré de concentration, et qui a été signalé par le peintre Ziegler dans ses belles *Études céramiques.* Supposez trois cylindres de verre remplis du jaune le plus con-

centré, du bleu le plus profond, du rouge le plus intense : chacune de ces trois couleurs primaires donnera la sensation du noir. Que si vous mêlez du blanc à ce noir, vous verrez renaître la *qualité* jaune, rouge ou bleue de la couleur renfermée dans le cylindre, et la coloration deviendra plus éclatante à mesure que vous augmenterez la *quantité* de blanc, en d'autres termes, la quantité de lumière. — Le noir normal est formé par le mélange des trois couleurs primaires en état d'équilibre et à leur maximum d'intensité, mélange qui produit, comme on l'a vu plus haut, l'achromatisme. « Plus les couleurs sont riches en principes colorants, dit Charles Bourgeois (*Manuel d'optique expérimentale*), plus l'achromatisme est obscur. » Et comme il suffit du moindre excédent de jaune, de rouge ou de bleu pour nuancer l'achromatisme, le peintre, en composant son noir, pourra lui laisser une imperceptible coloration, en vue de l'effet qu'il veut obtenir. Mais, dégagé de toute nuance, et à l'état pur, le noir n'est pas plus une couleur que le blanc.

Quel sera maintenant l'effet du blanc et du noir dans la peinture?

Si le coloris du tableau est d'une extrême magnificence et d'une grande variété, le blanc et le noir, — soit à l'état de gris, — agissant comme non-couleurs, serviront à reposer l'œil, à le rafraîchir, en modérant l'éblouissant éclat du spectacle entier. Mais, appliqués contre telle ou telle couleur en particulier, le

blanc le rehausse, le noir l'abaisse. Pourquoi ? Parce qu'un rouge, par exemple, est d'autant plus rouge qu'il est moins lumineux ; si on le rapproche du blanc, il devient en comparaison moins clair et par conséquent plus rouge. Au contraire, si à côté de ce rouge vous placez du noir, le rouge, paraissant à côté de ce noir, plus lumineux, paraîtra aussi moins rouge, car tout ce qu'une couleur gagne en lumière, elle le perd en énergie colorifique, et la preuve, c'est qu'à force de lumière elle irait s'évanouir dans le blanc, de même qu'à force de vigueur et de concentration elle irait se résoudre dans le noir. Encore un exemple. Prenons du *cinabre ;* c'est une substance composée de soufre et de mercure, de laquelle on tire ce rouge brillant qui s'emploie dans la peinture des vitraux. En masse, le cinabre est d'un rouge assez terne, semblable à celui d'une brique brune ; mais, à mesure que nous allons le broyer, il perdra cette couleur obscure et foncée ; en se divisant, il acquerra plus de surface, et pénétré par le blanc de la lumière, il la renverra par un plus grand nombre de molécules. Enfin, quand il sera réduit en poudre impalpable, il offrira un rouge éclatant et deviendra du *vermillon*.

Indépendamment de ces actions et réactions, — je dis réactions parce que toute couleur, mise à côté d'un blanc ou d'un noir, les teinte légèrement de sa complémentaire, — le noir et le blanc ont une valeur esthétique ou de sentiment. Dans un tableau sinistre,

le rôle du blanc resserré est celui que joue en plein orchestre un coup de tam-tam. Ainsi la touche de linge blanc qu'on aperçoit sur le manteau de Virgile dans la *Barque de Dante*, d'Eugène Delacroix, est un réveil terrible au milieu du sombre ; elle brille comme un éclair qui sillonne la tempête. D'autres fois, ce prodigieux coloriste emploie le blanc pour corriger ce qu'aurait de brutal la contiguïté de deux couleurs franches, telles que le rouge et le bleu. Dans un des pendentifs qui décorent si magnifiquement la Bibliothèque du Corps législatif, le bourreau qui a tranché la tête de saint Jean-Baptiste est vêtu de rouge et de bleu, deux couleurs dont le rapprochement est adouci par un peu de blanc, qui les relie, en leur conservant toutefois un aspect énergique, convenable pour la figure d'un exécuteur. Ainsi se trouve réalisée une harmonie bien rare, celle du drapeau tricolore. Ziegler a observé que, ce drapeau déployé, la hampe horizontale présente un ensemble discordant et âpre ; mais, dès que, par l'effet des plis, les quantités deviennent inégales et qu'une couleur domine les autres, l'harmonie renaît : « Le vent qui agite l'étoffe en ondulations variées fait passer les trois couleurs par toutes les tentatives de proportions que peut faire un artiste intelligent : de temps à autre, l'effet en est admirable. »

De toute manière, le blanc et le noir ne doivent paraître dans la peinture qu'à petites doses, le noir sur-

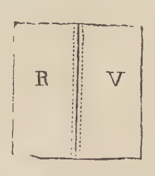
tout, qui, plutôt que d'être étendu sur un grand espace, sera réparti et répété sur des espaces étroits, quand il s'agira de mettre des sourdines à la couleur dans un tableau lugubre. Si j'ai bonne mémoire, le noir et le blanc produisaient, ainsi dispersés, un effet tragique dans le *Naufrage de don Juan*, d'Eugène Delacroix, où, sur la mer d'un émeraude profond, ils se détachaient comme des notes funèbres (motivées par des coiffures noires ou par des bouts de linges), qui semblaient exprimer aux yeux les angoisses de ces naufragés que la faim a rendus fous, et qui sont secoués, ballottés entre l'espoir de la vie et les étreintes de la mort.

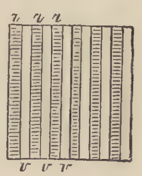
Le mélange optique. — Un jour que nous visitions la Bibliothèque du palais du Luxembourg, nous fûmes frappé de l'effet merveilleusement riche qu'a obtenu le peintre de la coupole centrale (c'est encore Eugène Delacroix), et cependant cette coupole étant dépourvue de lumière, il avait fallu que l'artiste combattît l'obscurité de la surface concave qu'il avait à peindre, et y créât une lumière artificielle par le jeu de ses couleurs. Parmi les figures mythologiques ou héroïques dont se compose sa décoration, et qui se promènent dans une sorte de jardin enchanté, on distingue une figure de femme à demi nue, assise sous les ombrages de cet Élysée, et dont les carnations conservent dans l'ombre la teinte la plus délicate, la plus transparente, la plus aimable. Comme nous ad-

mirions l'admirable fraîcheur de ce ton rose, un peintre qui avait été l'ami de Delacroix, et qui l'avait vu travailler aux peintures de la coupole, nous dit en souriant : « Vous seriez bien surpris si vous saviez quelles sont les couleurs qui ont produit ces chairs roses dont l'effet vous ravit. Ce sont des tons qui, vus séparément, vous auraient paru aussi ternes, Dieu me pardonne, que la boue des rues... » Comment s'était opéré ce miracle? Par la hardiesse qu'avait eue Delacroix de sabrer brutalement le torse nu de cette figure avec des hachures d'un vert décidé qui, neutralisé en partie par sa complémentaire le rose, forme avec ce rose, dans lequel il s'absorbe, un ton mixte et frais qui n'est sensible qu'à distance, en un mot, une couleur *résultante* qui est justement ce qu'on appelle le mélange optique.

Lorsque nous regardons, à quelque pas, un châle de cachemire, nous percevons le plus souvent des tons qui ne sont pas dans le tissu, mais qui se composent d'eux-mêmes au fond de notre œil par l'effet des réactions réciproques d'un ton sur l'autre. Deux couleurs juxtaposées ou superposées en telles ou telles proportions, c'est-à-dire suivant l'étendue que chacune d'elles occupera, formeront une troisième couleur que nos regards percevront à distance sans que le tisseur ou le peintre l'aient prononcée. Cette troisième couleur est une résultante que l'artiste a prévue et qui est née du mélange optique.

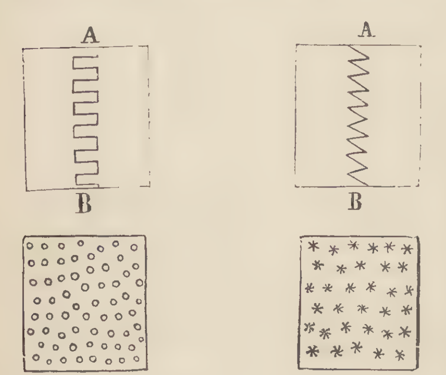
Mais comment obtenir ces mélanges sans faire plier la forme aux intentions du coloriste? Là est le côté faible de toute peinture où le coloris domine. Lorsque notre œil perçoit simultanément plusieurs couleurs, l'effet résultant tient à la forme des objets colorés, à leurs proportions, à leur manière d'être, de s'agencer entre eux, de se grouper. Pour nous faire bien comprendre, supposons deux couleurs complémentaires, le rouge et le vert, juxtaposées sur un panneau rectangulaire divisé en deux bandes R, V, les deux couleurs s'exalteront réciproquement, surtout le long de la frontière qui les sépare. Si maintenant nous découpons un autre panneau en bandes parallèles très étroites, et que ces bandes soient peintes alternativement en rouge et en vert, l'œil ne percevant plus distinctement chacune des bandes rouges et vertes, l'*individualité* de la couleur disparaîtra avec l'individualité de la forme, et il arrivera que le rouge et le vert se mêlant et se détruisant l'un l'autre par ce mélange apparent, mélange optique, le second panneau paraîtra grisâtre et incolore. Que si la ligne de jonction est brisée de manière à permettre la pénétration mutuelle des contraires, il se produira sur les lignes AB une teinte qui sera parfaitement incolore, à la condition que les dentelures soient assez petites





pour que le regard les confonde. Mais si la proportion change et que les dentelures soient inégales, il en ressortira un gris rouge ou un gris vert d'une charmante finesse.

Un phénomène semblable se produira sur une étoffe jaune constellée de violet, et sur une étoffe bleu semée de mouchetures orangées.



Ses tons les plus précieux, les plus fins, les plus rares, Delacroix ne les apprêtait point sur sa palette avant de les poser sur le mur; il en calculait la composition future et spontanée; il les faisait *résulter* de sa combinaison. Dans le tableau des *Femmes d'Alger*, qui est au musée du Louvre, telle chemise rosée, à semis de petites fleurs vertes, donne naissance à un troisième ton indéfinissable que l'on ne peut nommer avec précision, et que jamais un copiste n'obtiendra s'il veut le composer d'avance et le porter sur sa toile au bout du pinceau.

La vibration des couleurs. — « Le parallèle entre le son et la lumière est si parfait, qu'il se soutient même dans les plus petites circonstances. » Ainsi parle un

savant de génie, Euler (*Lettre à une princesse d'Allemagne*). De même que le grave ou l'aigu des sons dépendent du nombre des vibrations que rend la corde tendue, dans un temps donné, de même on peut dire que chaque couleur est astreinte à un certain nombre de vibrations qui agissent sur l'organe de la vue comme les sons sur l'organe de l'ouïe. Et non seulement la vibration est une qualité inhérente aux couleurs, mais il est extrêmement probable, comme le pense Euler, que les couleurs elles-mêmes ne sont autre chose que les différentes vibrations de la lumière. Pourquoi cette fleur, maintenant si fraîche et si brillante, va-t-elle se décolorer si nous la détachons de sa tige? Parce que, faute de suc nourricier, elle aura bientôt perdu toute vigueur, tout ressort, et que le tissu, semblable à une corde détendue, ne rendra plus le même nombre de vibrations.

Les Orientaux, qui sont d'excellents coloristes, lorsqu'ils ont à teindre une surface unie en apparence, ne laissent pas de faire vibrer la couleur en mettant ton sur ton, bleu sur bleu, jaune sur jaune, rouge sur rouge, et c'est par là qu'ils obtiennent l'harmonie sur des étoffes, des tapis ou des vases, même lorsqu'ils n'y ont employé qu'une seule teinte, parce qu'ils en ont varié les valeurs, du clair au sombre. Un homme qui possédait à merveille les lois de la couleur et du décor pour les avoir étudiées en Orient avec beaucoup de sagacité et de finesse, M. Adalbert de Beaumont, a

été le premier parmi nous à réagir contre cette égalité de couleur que l'on recherche dans nos fabriques comme une perfection, et que les Chinois regardent avec tant de raison comme un défaut. « Plus la couleur est intense, que ce soit un rouge haricot, un bleu lapis ou un bleu turquoise, dit M. Adalbert de Beaumont (*Revue des Deux Mondes*), plus les Orientaux la font miroiter, afin de la nuancer sur elle-même, afin de la rendre encore plus intense et d'empêcher la sécheresse et la monotonie, afin de produire en un mot cette vibration sans laquelle une couleur est aussi insupportable à nos yeux que le serait un son pour nos oreilles aux mêmes conditions. »

Instruit de cette loi par l'intention ou par l'étude, Eugène Delacroix n'avait garde d'étendre sur sa toile un ton uniforme, lors même qu'il voulait avoir l'unité d'aspect dans un ciel ou dans un fond d'architecture. Non seulement il faisait tressaillir sa surface par le ton-sur-ton, mais sa manière d'opérer ajoutait encore à ce tressaillement. Au lieu de coucher sa couleur horizontalement, il la tamponnait avec la brosse sur une préparation de même teinte, mais plus soutenue, laquelle devait transparaître un peu partout, assez également pour produire à distance l'impression de l'unité, tout en donnant une profondeur singulière au ton ainsi modulé sur lui-même, ainsi *vibrant*, c'est bien le mot. Faute d'avoir connu cette loi, des peintres illustres nous ont rapporté d'Afrique de grands ciels

de papier, balayés proprement et très également de gauche à droite, avec une monotonie désespérante et une prétendue fidélité de procès-verbal. A ces ciels froids et plats, comparez les fonds de l'hémicycle d'*Orphée* (Bibliothèque du Corps législatif), ceux du *Démosthène haranguant la mer*, ceux de l'*Entrée des croisés à Constantinople* (Musée de Versailles), ou, sans aller si loin, comparez les peintures de la Bibliothèque avec les calottes des cinq coupoles où un peintre décorateur a figuré un ciel d'après les procédés ordinaires, et vous sentirez immédiatement quelle distance sépare le peintre devenu coloriste, de celui qui n'a pas voulu le devenir.

Couleur de la lumière. — Dans la nature, la lumière nous arrive diversement colorée, suivant les climats, les milieux, les heures du jour. Lorsque le peintre aura choisi des effets de lumière incolore, de lumière diffuse et grise, les lois de l'exaltation et de l'affaiblissement des couleurs n'auront rien de contraire à celles du clair-obscur, c'est-à-dire qu'il suffira d'accuser vivement les couleurs dans le clair, et de les adoucir dans l'ombre (sauf le cas des étoffes luisantes et des corps polis, tels que satins, cuirasses, armures). Mais si le peintre choisit une lumière froide et bleue, ou bien chaude et orangée, les phénomènes qui vont se produire le dérouteront s'il n'a pas les notions de la couleur.

Une draperie bleue, par exemple, éclairée par la

lumière froide du Nord, aura son bleu exalté dans le clair, atténué dans l'ombre. Au contraire, si la lumière est orangée, comme celle du soleil, cette même draperie paraîtra beaucoup plus bleue dans les ombres et beaucoup moins dans le clair. Pourquoi ? Parce que le mélange des complémentaires (orangé et bleu) aura substitué un gris teinté au bleu pur de l'étoffe dans les parties éclairées. Remplacez maintenant la draperie bleue par une draperie orangée : si vous l'éclairez à la lumière du Nord, le bleu de cette lumière neutralisera en partie l'orangé (d'après la loi des complémentaires) ; mais cela n'aura lieu que dans le clair, car dans l'ombre, l'orangé se trouvant à l'abri des rayons qui l'auraient décoloré conservera toute la valeur que l'ombre peut lui conserver. D'où il résulte que l'effet des lumières colorées sur les couleurs ne saurait être obtenu que par la connaissance absolue des phénomènes que nous avons exposés.

Si tant de tableaux nous affectent si désagréablement, c'est que la plupart des peintres ignorent ces lois. Si le bleu et le violet, en particulier, sont des couleurs tant redoutées et si inquiétantes, c'est que les artistes exaltent ces couleurs là où ils devraient les affaiblir, et les affaiblissent là où ils devraient les exalter, et cela, faute d'avoir tenu compte de la lumière bleue, orangée ou jaune, qu'ils ont choisie.

Telles sont les lois qui doivent guider le peintre dans le jeu des couleurs ; telles sont les richesses dont

il dispose. Heureux s'il ajoute à la beauté optique l'expression du sentiment voulu, et si, accordant sa palette au diapason de la fable ou de l'histoire, il sait en tirer des accents de poésie ! A vrai dire, c'est de nos jours seulement qu'a été trouvée l'éloquence du



GROUPE DE SOLDATS, PAR TIEPOLO

coloris, sa valeur esthétique. Véronèse et Rubens se sont toujours préoccupés de donner une fête au regard, de lui jouer une sérénade, même lorsque le drame représenté voudrait des harmonies sombres, austères, froides ou stridentes. Que Jésus-Christ soit assis aux noces de Cana, ou qu'il marche au Calvaire, ou qu'il apparaisse aux disciples d'Emmaüs, Véronèse ne change

point ou ne change guère le caractère moral de ses couleurs. Il ne renonce pas à l'enchantement des yeux. Avec une sérénité naïve, il contredit au besoin la sévérité du sujet par la magnificence extérieure. A son tour, Rubens fait à peine une différence entre le coloris qu'il emploiera pour peindre des femmes superbes dans un *Jardin d'amour*, et celui qui nous montrera ces mêmes femmes précipitées en enfer, comme un ruisseau de corps frais et roses, dans un *Jugement dernier*. Même lorsqu'il veut nous épouvanter, il s'obstine à nous séduire.

Plus poète, plus pénétré de son sujet, plus ému de son émotion, Eugène Delacroix ne manque jamais de monter sa lyre au ton de sa pensée, et de faire que le premier aspect de son tableau soit le prélude de sa mélodie, grave ou légère, mélancolique ou triomphante, douce ou tragique. Du plus loin, avant de rien discerner, le spectateur pressent les coups qui frapperont son âme. Quelle désolation dans le ciel crépusculaire du *Christ au tombeau !* Quelle tristesse amère et âpre dans le tableau d'*Hamlet devant le fossoyeur !* Quelle sensation de bien-être physique se dégage de la *Noce juive au Maroc*, dont l'harmonie, composée de deux couleurs dominantes et complémentaires, le vert et le rouge (le rouge chaud dans l'ombre, le vert froid dans le clair), procure l'idée de fraîcheur en laissant deviner au dehors un soleil incandescent ! et quelle haute fanfare dans le coloris de

la *Justice de Trajan*, où l'on voit l'empereur romain, en sa pompe et sa pourpre, sortir d'un arc de triomphe, accompagné de ses généraux, de ces buccinateurs et de ses aigles, tandis qu'une femme éplorée jette aux pieds de Trajan un enfant mort ! En bas, les tons livides ; en haut, les gammes splendides et radieuses, un arc qui s'emplit d'azur, et un ciel qui devient éblouissant par le contraste simultané que forment les tons orangés d'un trophée d'armes.

Voilà comment les coloristes peuvent nous ravir par les moyens que la science a découverts. Mais, n'hésitons pas à le dire, le goût de la couleur, lorsqu'il prédomine absolument, coûte bien des sacrifices ; souvent il détourne l'esprit de sa route, il altère le sentiment, il dévore la pensée. Le coloriste passionné, avons-nous dit, invente sa forme pour sa couleur ; rien n'est plus vrai. Tout, chez lui, est subordonné à l'éclat de la teinte. Non seulement le dessin fléchit alors et doit fléchir, mais la composition est commandée, gênée, violentée par la couleur. Pour amener ici une teinte violette qui surexcitera telle draperie jaune, il faudra ménager à cette teinte un espace, inventer un accessoire, peut-être inutile. Dans le *Massacre de Scio*, telle sabretache a été mise en un coin uniquement parce que le peintre avait besoin en cet endroit d'une masse orangée. Pour réconcilier les contraires après les avoir exaltés, pour rapprocher les semblables après les avoir purifiés, ou rompus, il faudra

se permettre toutes sortes de licences, chercher des prétextes à couleurs, introduire des objets brillants, des meubles, des lambeaux d'étoffes, des fragments de mosaïque, des armes, des tapis, des vases, des perrons, des murs, des animaux d'un riche pelage, des oiseaux d'un plumage éclatant, et ainsi les couches inférieures de la nature prendront peu à peu la première place et la disputeront à la dignité des figures humaines, qui seules doivent occuper la cime de l'art parce que seules elles représentent la plus haute expression de la vie, qui est la pensée.

Oui, en poursuivant avec passion le triomphe de la couleur, le peintre court risque de sacrifier l'action au spectacle. Aussi, que font nos coloristes? Ils s'en vont en Orient, en Égypte, au Maroc, en Espagne, pour en rapporter tout un arsenal de matériaux voyants : coussins, babouches, narghilés, turbans, burnous, cafetans, nattes, parasols... Ils se font des héros avec les lions et les tigres. Ils exagèrent l'importance du paysage ; ils doublent l'intérêt du costume et des substances inertes, et ainsi la peinture devenant descriptive, le grand art déchoit insensiblement et menace de disparaître.

Que le coloris joue donc son vrai rôle, qui est de nous amener le cortège de la nature extérieure et d'associer les splendeurs de la création matérielle à l'action de l'homme ou à sa présence. Surtout que le coloriste choisisse dans les harmonies de la couleur

celles qui semblent, comme dit le poète, *se conformer à sa pensée*. Mais, qu'on le sache bien, la prédominance de la couleur aux dépens du dessin serait une usurpation du relatif sur l'absolu, de l'apparence passagère sur la forme permanente, de l'impression physique sur l'empire des âmes. De même que les littératures inclinent à leur décadence quand les images l'emportent sur les idées, de même l'art se matérialise et décline infailliblement lorsque l'esprit qui dessine est vaincu par la sensation qui colore ; lorsqu'en un mot l'orchestre, au lieu d'accompagner le chant, devient à lui seul tout le poème.

XIV

Le caractère de la touche, c'est-à-dire la qualité de l'exécution matérielle, est pour le peintre un dernier moyen d'expression.

La touche est en peinture à peu près ce qu'est dans l'écriture la calligraphie. Certains observateurs délicats ont cru possible de découvrir la physionomie morale d'une personne d'après la physionomie de son écriture, et en cela ils sont allés sans doute beaucoup trop loin ; mais on ne saurait nier non plus qu'il n'existe un secret rapport entre la main qui conduit la plume et l'esprit qui conduit la main. Autant nous paraissent insipides ces paraphes que nos maîtres d'écriture multiplient sans raison et dans lesquels ils enchevêtrent leurs majuscules et enroulent leurs culs-

de-lampe, ou bien ces spirales ambitieuses qui ont la prétention de modeler jusqu'à des figures humaines, autant il est curieux de suivre dans le manuscrit d'un écrivain les allures de sa plume, et de reconnaître à sa marche timide ou résolue, précieuse ou négligée, embarrassée ou précise, quelque chose qui ressemble à l'accent d'une personnalité.

Ouvrez un livre : il semble tout d'abord que rien d'humain ne va transpirer sous la forme de ces lettres qu'une machine a frappées, qu'une machine a imprimées. Néanmoins, par le choix, par l'arrangement de ces types que la justesse admirable du langage appelle des *caractères*, vous devez être averti, au premier aspect, de la nature du livre ; vous devez prévoir s'il est grave ou léger, familier ou imposant, et selon les changements de types dans une même page, vous distinguerez les endroits où le ton du discours a changé, rien qu'en marquant les passages que l'imprimeur a figurés en caractères moindres, comme pour faire parler l'auteur à voix basse. Ces belles nuances, elles étaient autrefois indiquées dans notre langue par les expressions les plus vives et les plus nobles. Tel ouvrage d'une haute sagesse s'imprimait en *philosophie*. Pour tel autre, on avait choisi le mot *saint-augustin*, qui éveillait des souvenirs austères et semblait se rapporter au jansénisme des pensées. Le *cicéro* désignait un type grave qui s'allongeait avec élégance dans les livres de poésie ; la *gaillarde* était une lettre légère

qui, de nom et de fait, convenait à merveille aux pages d'une littérature cursive... Et ainsi l'âme humaine avait sa part dans ce vocabulaire expressif que nous avons de nos jours grossièrement remplacé par un numérotage inerte et muet !

Oui, la touche est l'écriture du peintre, c'est la frappe de son esprit.

Cependant, ce qu'elle doit nous révéler, ce n'est pas tant le caractère personnel du maître que le caractère de son œuvre, car la touche est conditionnelle par essence ; elle a ses convenances variables, sa vérité et sa beauté relatives. A dire vrai, c'est une qualité qui, dans l'histoire de la peinture, arrive toujours la dernière. Les plus grands artistes de la Renaissance l'ont en général dédaignée. Michel-Ange a peint le *Jugement dernier* avec autant de soin et de finesse que s'il eût peint une toile de chevalet. Raphaël a exécuté les fresques de l'*Héliodore* et de l'*Attila*, à peu de chose près, comme celles du *Parnasse* et de l'*École d'Athènes*. Léonard de Vinci a traité toutes ses peintures d'une touche égale et parfondue. Titien y a fait assez peu de différence, et il n'est guère que ses tableaux du *Martyre de saint Pierre* et de l'*Assomption* où il paraisse entraîné par son sujet à des accents plus animés encore que de coutume, plus fiers et plus ressentis. Quant au Corrège, il a sans doute manié la brosse avec complaisance ; son exécution a eu pour lui autant de charme qu'elle en a pour nous, et il a savouré le

plaisir de se perdre et de se retrouver dans la couleur ; mais son pinceau a toujours été le même, toujours caressant, toujours suave et tendre.

Ce n'est guère qu'au dix-septième siècle que les convenances de la touche ont été senties et que sérieusement on a songé à en varier les caractères. Poussin, peignant le *Pyrrhus* ou l'*Enlèvement des Sabines*, traite sa peinture d'une main mâle et avec une intention de rudesse, tandis qu'il conduit le pinceau avec plus de douceur quand il représente Rébecca et ses compagnes. Rubens exprime son sentiment avec plus d'énergie et d'entrain que jamais, lorsqu'il met en scène les paysans de la *Kermesse* ou des chasseurs haletants et furieux à la poursuite d'un sanglier. Ribera, dans sa peinture à outrance, écrit chaque muscle avec une précision pour ainsi dire chirurgicale : il promène les épaisseurs de sa pâte sur les tendons desséchés ; il sculpte tous les plis de la peau ; il en fouille toutes les rides, et il ramasse à plaisir les grumeaux de sa couleur sur les inégales aspérités de l'épiderme. Van Dyck pousse au plus haut degré les souplesses, l'expression de la touche. D'un pinceau facile et délicat, il étend la lumière sur le front, il glisse sur le tournant des tempes, il accuse les plans du nez par des méplats fermes, et il applique résolument le blanc de la conjonctive ou le point lumineux de la prunelle : mais sa touche, indicative de l'objet représenté, n'a

guère d'autres nuances; elle reste uniforme en présence de la variété des modèles.

Bientôt viennent les maniéristes de l'exécution, les Jouvenet, les Restout, qui, après avoir dessiné carré-



LA DÉVIDEUSE, PAR GÉRARD DOW

ment, — c'était leur mot, — peignent d'une manière anguleuse et à facettes; puis les Boucher, les Vanloo, les Greuze (surtout Greuze), dont la touche, souvent martelée, fait ressembler tous les objets à des morceaux de marbre dégrossis sous le maillet du sculpteur.

Enfin nous avons vu dans notre école, il y a trente ans, les romantiques, par une réaction, d'ailleurs légitime, contre la manière lisse et émaillée des Guérin et des Girodet, affecter l'abondance de la pâte, jeter la couleur à la truelle et vanter comme le signe d'une habileté magistrale une exécution heurtée, une exécution tout exprès et rehaussée d'empâtements prétendus fiers.

Telle est en abrégé l'histoire de la touche, et déjà le lecteur peut entrevoir les quelques principes qu'il en faut dégager.

La première loi du goût, en ces matières, c'est que la touche doit être large dans les grands ouvrages, et précieuse dans les petits. Que Michel-Ange ait exécuté avec une extrême finesse les *Prophètes* si grandioses de la chapelle Sixtine et les terribles figures du *Jugement dernier*, c'est un exemple qu'il ne faudrait pas imiter aujourd'hui, parce que le génie a des franchises qui n'appartiennent qu'à lui, et parce qu'il n'est plus permis de remonter à ces premiers âges de la peinture où l'art, jeune et fort, dédaignait les moyens secondaires et ignorait cette dernière parure de la forme, qui est la touche.

De même il serait choquant de voir un petit tableau de conversation, comme ceux de Terburg ou de Metsu, traité avec négligence et sans délicatesse. Si l'esprit a peu de chose à faire dans les régions inférieures de la peinture, il faut au moins qu'on y trouve l'esprit du

pinceau. Quel intérêt peut offrir une vieille ménagère écurant un chaudron ou préparant son repas, si la vulgarité du sujet n'est relevée par une accentuation spirituelle de chaque détail, si le spectateur n'est amusé un instant par le rendu qui lui fait toucher au doigt le duvet changeant du canard que l'on va plumer ou la bourre du lièvre qu'on va dépouiller, la blonde fraîcheur d'une huître ouverte, le cotonneux épiderme d'une pêche, le zeste grenu et enroulé d'un citron ?... Et comme l'aspect varié de ces surfaces — j'allais dire leur saveur — ne peut être exprimé que par la touche, la seule justesse de la couleur n'y suffisant pas, il y faut une certaine adresse de pinceau appropriée à la nature de chaque substance.

Cependant s'il convient de peindre largement de grands ouvrages, ce n'est pas à dire qu'il faille pousser la hardiesse de l'exécution jusqu'à l'insolence, comme l'ont fait si souvent Tintoret et quelques Vénitiens à sa suite. Il n'est que les décorations de théâtre où la brosse puisse être maniée comme un balai. La manière surmenée, négligée, *strapassée*, a eu ses admirateurs dans le temps où commençait la décadence : mais l'indifférence de la postérité a condamné ces grossières peintures. Véronèse est un modèle de la façon dont on peut concilier l'ampleur du faire avec le respect du détail.

Par contre, les tableaux de chevalet peuvent être finis délicatement sans être privés pour cela d'une cer-

taine liberté apparente, au moyen de laquelle on cache la peine qu'ils ont coûtée. Metsu est en ce genre un maître bon à étudier : au lieu d'être fondue et *porcelaine*, comme celle de Miéris, sa touche conserve des accents pleins d'esprit; elle indique dans une tête, même très petite, les méplats de la bouche, les cartilages du nez, le coin des yeux, et ces lumières resserrées qui cernent le point lacrymal et donnent du jeu à la physionomie. Metsu nous apprend par son exemple ce qu'il faut entendre par fini, dans un petit tableau. Finir, c'est précisément dissimuler le fini, c'est l'animer par quelques touches expressives qui lui prêtent un air de franchise et de liberté. Finir, c'est ôter par quelques coups de pinceau légers, vifs, éloquents parfois, cette propreté fade, cette uniformité, qui communiqueraient au spectateur l'ennui qu'elles ont dû procurer au peintre. Finir, c'est caractériser un plan, nuancer un contour, donner aux objets essentiels du tableau, par exemple à l'expression du visage, ou à celle d'une main, ce dernier accent qui est la vie.

Que la touche doive être variée, surtout dans les ouvrages de dimension petite ou moyenne, selon le caractère des objets, cela va sans dire; et pourtant que de peintres, même célèbres par leur habileté pratique, ont manqué à cette convenance! Voyez une jeune fille de Greuze, qu'elle pleure sa cruche cassée ou son oiseau mort : à côté de la chair, qui est fine,

transparente, satinée en quelques endroits, la chemise est rendue d'un pinceau gras qui ne donne même pas l'idée de linge, ou qui en donne une idée si



UNE MÉNAGÈRE, DE TERBURG

grossière qu'elle en est choquante. Telle gaze, au lieu d'être exprimée par un glacis, est indiquée souvent par une épaisseur et des salissures.

Téniers, au contraire, est admirable pour accommoder sa touche à la physionomie de chaque objet.

Sans la moindre peine et comme en se jouant, il reconnaît et il accuse le caractère des carnations : ici, la peau tendue et fraîche d'une jeune fermière ; là, l'épiderme rugueux d'un vieux ménétrier dont le nez bourgeonne. Il glisse, en passant, une traînée de lumière sur l'ivoire d'une clarinette, ou bien il pointe un clair vif sur le luisant d'un pot de grès. Il affirme avec résolution et d'un empâtement généreux la partie éclairée d'une cuirasse, ou bien il caresse avec suavité les reflets d'un bassin à rafraîchir. La solidité du mur, la légèreté de la charge accrochée au contrevent, le pelucheux d'une selle, le mat d'une attache en cuir, le soyeux des cheveux longs, la brosse des cheveux courts, l'aspect lisse de l'ardoise où la maritorne marque la dépense du cabaret : tout cela est exprimé avec une justesse merveilleuse qu'assaisonne encore une intention de malice et d'ironie.

Mais la touche de Téniers, qui sous ce rapport peut être considéré comme le peintre par excellence, n'est pas seulement variée : elle est inégale, parce que le maître n'insiste sur les objets représentés qu'au fur et à mesure de leur importance, et aussi parce que sa main est guidée par le sentiment continuel de la perspective. S'il peint les cercles d'un tonneau, il en suit la forme circulaire ; s'il peint les côtés fuyants de la table, son pinceau se dirige instinctivement vers le point de vue. Vive et chargée sur le clair des objets placés au niveau du cadre, sa pâte devient plus lé-

gère, plus menue et plus fondue, dès qu'elle représente les parties enfoncées du tableau, et dans le lointain, si c'est un paysage, ou dans les profondeurs de


D-TENIERS P. E-BOCOURT D. CH-JARDIN SC.

LE RÉMOULEUR, DE DAVID TÉNIERS

l'arrière-chambre, si c'est une tabagie, la touche, de plus en plus indécise, adoucie et comme soufflée, dit la présence de l'air. Plus l'atmosphère s'épaissit par la distance, plus la couleur s'amincit pour en indiquer les couches successives par sa transparence et sa *vaguesse.*

La touche fait donc sentir la perspective aérienne après que le dessin a tracé la perspective linéaire. Elle accuse ce qui est proche et ce qui est loin, et détruit ainsi l'idée d'une superficie plane pour y substituer les illusions d'un espace quelquefois immense. Vélasquez est un maître supérieur pour l'expression de l'air ambiant, et Claude Lorrain l'a poussée jusqu'à la magie dans ses paysages enchantés. Son cadre est comme une fenêtre ouverte, tantôt sur les plaines sans fin d'une mer calme où vont s'éteindre les magnificences du soleil couchant, tantôt sur une vallée heureuse qui s'étend à perte de vue et qu'habitent les demi-dieux.

Mais en dehors de ces convenances qui veulent que la manœuvre du pinceau soit variée, perspective, et inégalement précieuse dans les parties accessoires, la touche du peintre sera toujours bonne si elle est naturelle, c'est-à-dire si elle est selon son cœur. Un orateur qui chercherait à imiter la voix d'un autre ne serait pas plus ridicule que le peintre affectant une manière qui n'est pas la sienne. Ribéra est brutal, mais sa brutalité ne déplaît point, parce qu'elle est sincère. Rembrandt a une palette mystérieuse, parce qu'il a un génie intime, rêveur et profond. Vélasquez est franc, parce que son pinceau est conduit par la muse de la vérité. La touche de Poussin, semblable à son caractère, est mâle, sobre et simplement expressive. Rubens manie la brosse avec la verve et la chaleur qui l'animent; il est entraînant, parce que son tempérament

l'entraîne. Prud'hon, artiste amoureux et mélancolique, choisit une exécution douce, effumée, qui endort les contours, tranquillise les ombres et ne laisse apparaître la nature qu'à travers une gaze d'amour et de poésie... Il y a donc cent manières de bien peindre, mais il n'en est pas moins vrai que la pratique du pinceau ne doit jamais tomber dans la fade et froide mignardise d'un Mignard, ni dans le faire insipide et *blaireauté* d'un Carlo Dolci et d'un Van der Werff, ni dans le poli vitreux d'un Girodet, ni dans la manière minutieuse, léchée et stérile d'un Denner.

XV

Certaines convenances de la peinture varient et doivent varier suivant que l'œuvre peinte a un caractère intime ou décoratif, et selon la nature des surfaces que l'artiste est appelé à couvrir.

Le peintre peut travailler pour les jouissances égoïstes d'un homme ou pour les plaisirs de tout un peuple. Mais, à mesure que son ouvrage s'ennoblit par le nombre des spectateurs qui en jouiront, les surfaces où il doit exercer son génie deviennent plus vastes et plus solides, et c'est déjà une marque de la dignité à laquelle il s'élève que la nécessité où il est de peindre sur les murailles d'un monument inébranlable, et d'associer ainsi ses destinées à celle de l'architecture.

La peinture murale, celle qui décore les grands édi-

fices, est donc par elle-même la plus haute destination de l'artiste, car, en lui promettant une longue durée, elle commande une œuvre qui en soit digne.

Cependant, quel sera, de tous les procédés de peinture, le plus convenable à la décoration des édifices ? C'est ici le moment d'examiner, dans leur rapport avec le sentiment et avec la matière employée, ces procédés divers, qui sont la fresque, la cire, la détrempe, l'huile, le pastel, la gouache, l'émail, la miniature, la peinture sur verre et la peinture encaustique.

Peinture à fresque. — Elle est ainsi nommée parce qu'elle s'exécute avec des couleurs à l'eau sur un enduit encore *frais* (en italien *fresco*). Cet enduit, composé de chaux éteinte et de sable fin, s'applique sur un premier crépi assez rugueux pour que l'enduit puisse y adhérer. La fresque exige un mur sain, exempt de matériaux salpêtrés, et il va sans dire que les seules couleurs dont on use sont celles que la chaux n'altère point. Quand l'artiste a poli et rendu bien lisse la surface qui doit recevoir sa peinture, il n'a pas à chercher sur l'enduit le trait de ses figures. Il faut qu'il arrive devant son mur avec sa composition préalablement arrêtée et avec ses dessins tout prêts, de la grandeur qu'ils auront sur le mur. Ces grands dessins, qu'on appelle des cartons, parce qu'ils ont été préparés sur de grands papiers, collés les uns sur les autres (*cartoni*), seront appliqués sur l'enduit ; et

comme une condition essentielle de la fresque est d'être exécutée pendant que l'enduit est frais, on ne fait enduire par le maçon que la partie du mur que l'on pense pouvoir peindre en une journée. Sur la muraille humide, on calque le dessin avec une pointe d'ivoire ou de bois qui en grave tous les traits.

On peut aussi obtenir ce calque d'une autre façon, en faisant piquer à l'épingle tous les contours du dessin sur le carton; le charbon ou la poudre rouge, que l'on passera le long des contours avec un tampon, traversera les piqûres et fixera le dessin sur l'enduit. Mais, pour plus de précaution, l'artiste repasse ses traits avec une pointe qui les dessine en creux sur le mur, et ce contour indélébile est ce qu'on nomme le *clou de la fresque*. On le retrouve dans plusieurs peintures de Pompéi, qui sont exécutées sur un mortier de chaux et de sable, et comme le trait n'a pu se creuser que dans la chaux encore humide, il est bien évident que ces peintures-là sont des fresques.

Le calque une fois fixé, le maître se met à l'œuvre, et c'est à lui maintenant d'écrire sa pensée d'une main prompte et sûre, sans hésitation, sans repentir. Car, tant que l'enduit est frais, « le carbonate de chaux, dit M. Gruyer (*Essai sur les fresques de Raphaël*), s'empare des matières colorantes, les enveloppe, forme à leur surface une véritable cristallisation et comme un vernis parfaitement translucide et sans épaisseur sensible, qui protège la fresque contre toutes les

causes extérieures de destruction. La peinture ainsi faite sur un mur bien sain est la plus solide, la plus belle que l'on puisse rêver. Elle est, pour ainsi dire, inaltérable, et elle résiste aux intempéries de l'air comme à l'influence de l'humidité. »

Dès que l'enduit n'est plus humide, il perd son aptitude à fixer et à protéger la couleur. L'artiste ne peut plus y revenir qu'en peignant à sec sur les premières couches. Mais ces retouches après coup se font avec des couleurs en détrempe, c'est-à-dire délayées dans une colle liquide, lesquelles, n'étant plus absorbées par le mortier, n'ont plus la même durée que les couleurs posées *à frais*. Ces retouches à la détrempe sont déclarées par Vasari méprisables, *cosa vilissima*. On peut croire, toutefois, qu'il entre quelque esprit d'orgueil dans ce dire, car les plus grands maîtres, et Vasari lui-même, n'ont pas toujours dédaigné de telles retouches. Une autre manière de reprendre une fresque sur l'enduit sec, c'est d'y employer les crayons de couleur et la sanguine. Mignard, lorsqu'il découvrit la coupole du Val-de-Grâce, qui lui valut l'admiration de toute la cour, s'était servi de cette ressource. Mais le temps ne tarde pas à réduire en poudre les accents du crayon, et la fresque redevient bientôt ce qu'elle était. Quoi qu'il en soit, Molière a fort bien dit en parlant de la fresque :

> Avec elle il n'est point de retour à tenter,
> Et tout au premier coup se doit exécuter.

C'est aller un peu loin peut-être que de nous donner la fresque comme « la plus belle peinture qu'on puisse rêver ». Il est certain qu'elle est bornée dans ses moyens ; qu'elle n'admet pour couleurs que les terres naturelles, s'interdisant presque toutes les couleurs minérales, que le sel de la chaux pourrait changer ; qu'elle se prête mal aux délicatesses de l'imitation, et se refuse à l'éclat du coloris et à ses magnificences. Mais lorsqu'il s'agit de décorer un temple chrétien, ce qui est le défaut de la fresque en devient justement la qualité. Ses colorations blondes et discrètes laissent mieux triompher la pensée qu'a formulée un dessin voulu et ressenti ; ses paleurs mêmes ont quelque chose de grave et de religieux ; elles empêchent que l'architecture ne soit renversée par des perspectives trop voyantes. La fresque enfin a cela de bon que, faisant corps avec le monument, elle en emprunte la force tranquille, la solidité imposante. Il semble que les figures, au lieu d'être surajoutées comme parure extérieure, soient alors incorporées à la pierre, et que les sentiments humains aient pénétré les murailles de l'édifice.

Pourtant, si les peintres de style préfèrent la fresque précisément à cause de ses grâces austères, et aussi parce qu'elle a une célébrité historique, si les architectes la recommandent parce qu'elle est moins sujette à percer les pleins du mur et à contredire les grands effets qu'ils ont prévus, il est des artistes qui ont mieux

aimé appliquer aux peintures murales le procédé que nous allons dire.

Peinture à la cire. — Ce procédé consiste dans l'emploi de couleurs préparées à l'huile et détrempées, au moment de l'exécution, dans de la cire liquide, mélangée d'essence, mais sans aucune intervention du feu, en d'autres termes, sans *encaustique*. L'avantage de ce procédé est de préserver la peinture de cette alternative d'ombres et de luisants qui fait miroiter par places la peinture à l'huile, et que l'on corrige mal au moyen d'un vernis qui généralise le luisant. Non seulement la cire ainsi employée donne à l'ensemble un aspect mat et uniforme qui permet au spectateur de bien voir la peinture, à quelque endroit qu'il se mette pour la regarder, mais elle se rapproche de la fresque, avec moins de légèreté toutefois, et moins de limpidité dans le ton.

La plupart de nos peintures murales s'exécutent aujourd'hui à la cire. Hippolyte Flandrin, dans ses belles décorations de Saint-Germain des Prés, a fait usage de ce procédé, pour avoir la faculté de reprendre et de retoucher indéfiniment son œuvre. Ceux qui ne renoncent pas aux splendeurs du coloris préfèrent la cire à la fresque, parce que leur palette, moins restreinte, y perd moins de ses richesses. Loin de vouloir respecter et accuser la présence de la pierre, ceux-là cherchent à en supprimer les apparences ; ils voudraient, au mépris de l'architecture, que la muraille devenue dia-

phane laissât entrevoir un monde supérieur, un ciel plus beau que le nôtre, et des figures poétisées par les couleurs du prisme, fondues dans une harmonie exaltée et violente.

Peinture en détrempe. — La peinture murale s'accommode également de la détrempe ; c'est peut-être le plus ancien de tous les procédés. Il consiste, nous venons de le dire, à détremper les couleurs dans de la colle ; cette colle est faite, soit avec des rognures de peaux, des museaux et des pieds de chèvre, selon la composition indiquée par Cennini (chap. CIX), soit avec du jaune d'œuf, *rosso di uovo,* dit Vasari, délayé dans un peu de vinaigre qui en empêche la corruption, et mêlé à du lait de figuier.

Plus riche que la fresque, la détrempe permet l'usage des couleurs minérales. On l'applique sur les murs après les avoir enduits d'un plâtre uni et fin. Le peintre a soin de tenir ses teintes hautes et vigoureuses, en prévision de l'affaiblissement qu'elles subiront en séchant. Avant que la peinture à l'huile eût été perfectionnée par Van Eyck et enseignée en Italie par Antonello de Messine, les peintres italiens usaient de la détrempe sur mur, sur bois et sur toile. Elle a suffi à des maîtres tels que Mantegna, Jean Bellin, Pérugin, pour faire des chefs-d'œuvre aussi durables que les fresques. C'est à la détrempe qu'ont été peints le *Triomphe de Jules César* de Mantegna et le magnifique tableau de Bellin (la Vierge aux huit figures de saints),

qui était dans l'église San Zanipolo, à Venise, et qui a péri par le feu. Beaucoup moins sujette à brunir que la peinture à l'huile, la détrempe a presque autant de consistance, avec moins de lourdeur. Le procédé de la détrempe à l'œuf est celui que Memling a mis en œuvre lorsqu'il a peint la fameuse Châsse de sainte Ursule, qu'on admire à l'hôpital de Bruges.

La fresque, la détrempe et la cire sont donc les moyens à préférer pour la peinture murale, et par ce mot nous devons entendre non seulement la décoration des murs, mais celle des coupoles et des plafonds.

Plafonds et Coupoles. — C'est une question que de savoir s'il convient de peindre des figures humaines sur les plafonds. Au premier abord, il semble ridicule que des scènes de la Fable, et surtout celles de l'histoire, soient représentées sur des fonds plats ou voûtés au-dessus de nos têtes. Il est absurde de penser qu'à une place où nous ne pouvons entrevoir que le ciel, le peintre nous montrera, par exemple, les allées ombreuses de Versailles, et que nous y verrons se promener Louis XIV et Mme de Montespan, à qui le Puget présentera des statues de marbre d'une pesanteur effrayante. Peindre des figures qui, sans être soutenues par des ailes, garderont éternellement la position horizontale, c'est une licence qui paraît choquante, d'autant plus que le spectateur est obligé de se rompre les vertèbres du cou pour regarder un ta-

bleau qu'il verrait beaucoup mieux sur le mur, et qui ne serait vraisemblable que posé verticalement. Les Italiens ont critiqué finement la peinture des plafonds, en plaçant, au milieu des chambres qui en sont or-



SAINT AMBROISE ENLEVÉ AU CIEL
Plafond de Bon Boulogne.

nées, des tables où est encastrée une glace, dans laquelle le visiteur regarde en bas ce qui est peint en haut.

Le seul objet qui puisse décorer un plafond sans heurter les convenances, c'est un ciel avec quelques

figures volantes, si l'on veut; mais ici se présente une difficulté nouvelle, devant laquelle se sont arrêtés les grands maîtres, à l'exception du Corrège. Les figures qui, en l'air, sont portées par leurs ailes ou par des nuages, ne peuvent guère être vues qu'en raccourci, et, pour peu que la composition soit nombreuse, les raccourcis, par leur variété même, deviendront bizarres jusqu'à l'extravagance. C'est ce qui arrive dans les peintures où l'artiste a fait *plafonner* ses figures, c'est-à-dire les a représentées vues de bas en haut. Tel personnage semble toucher ses genoux avec son menton, tel autre a les hanches attachées aux clavicules. Il me souvient qu'au palais du Té, à Mantoue, certaines mythologies de Jules Romain plafonnaient d'une manière qui touchait au grotesque. Ici les chevaux du Soleil, vus par le ventre, se précipitent sur le spectateur, traînant le dieu de la poésie, qui se montre par le côté de la plus vile prose. Là c'est un Neptune dont la tête paraît comme encravatée dans les pectoraux, de façon que la forme, sous prétexte d'obéir aux lois rigoureuses de la perspective, subit les déviations les plus offensantes pour le regard, quelquefois les plus montrueuses.

Michel-Ange, pour qui c'eût été un jeu de dessiner les raccourcis les plus hardis et les plus fiers, peignit le plafond de la chapelle Sixtine comme il eût décoré une muraille divisée en compartiments, et Raphaël en usa de même dans le soffite de la Farnésine, en repré-

sentant l'*Assemblée* et le *Banquet des dieux* comme des tapisseries entourées d'une bordure feinte, et qui auraient été fixées au plafond par des clous.

Faut-il cependant proscrire la peinture des coupoles? Non. La coupole est une imitation de la voûte des cieux, et il y a de la poésie à supposer le ciel ouvert, le dôme absent ou diaphane, et à ménager ainsi au croyant qui lève les yeux une échappée de vue sur le paradis. Mais, du moins, que ces spectacles aériens, séparés de nous par une assez grande distance, le soient encore plus par la perspective aérienne, qui, en affaiblissant les ombres, en noyant les lumières, prête aux figures célestes une indécision, une vaguesse heureuse. Trop de résolution dans les contrastes, trop de vigueur, blesseraient l'œil au lieu de le charmer, et le spectateur pourrait craindre de voir tomber sur sa tête, ou sur le pavé de l'église, des groupes qui, par le jeu animé des clairs et des bruns, se détacheraient trop fortement l'un de l'autre. Il y faut donc dans l'ensemble, surtout dans les personnages qui n'ont aucun point d'appui apparent sur les corniches, des teintes blondes dont la légèreté rassure le regard.

Un juge excellent en matière d'art, M. Henri Delaborde, a dit à ce sujet dans ses *Mélanges sur l'art contemporain :* « En décorant de fresques la chapelle de San Giovanni, à Parme, le pinceau du Corrège pratiquait à travers les murs une immense ouverture sur le ciel, et supprimait ainsi en apparence le champ même

sur lequel il s'exerçait. Plus audacieux que Michel-Ange, qui, peignant le plafond de la Sixtine, n'avait figuré sur cette surface solide que des percements symétriques, encadrés dans les ornements d'une architecture simulée, le Corrège ne craignait pas d'anéantir jusqu'à l'architecture réelle ; il la remplaçait par le vide et suspendait au sein de cet espace sans limites des groupes aux lignes irrégulières, multipliées à l'infini et s'enroulant les unes dans les autres, suivant les lois les plus difficiles de la perspective verticale. » Mais plutôt que de trouer dans toute leur étendue des voûtes que l'on devait revêtir de teintes lumineuses et nous montrer voisines du ciel, ne vaut-il pas mieux, comme le pense le même écrivain, ne percer la coupole qu'à des intervalles marqués par l'ossature de l'édifice, sans que l'architecture semble s'écrouler pour faire place à une image capricieuse de ce qu'on suppose se passer au dehors?

Peinture à l'huile. — Quand on voit certains tableaux de Pérugin, des Vivarini, de Jean Bellin, de Mantegna, et ceux des Florentins du quinzième siècle, tels que Masaccio, Filippo Lippi, Angelico da Fiesole, on se demande si la peinture à l'huile a été vraiment un progrès, et si l'on a eu raison de préférer aux détrempes, qui sont aujourd'hui encore si fraîches, si transparentes et si pures, un procédé qui altère les couleurs, les ternit, les noircit, et qui semble condamné à un éternel obscurcissement. N'est-il pas remarquable que

plus les tableaux sont anciens, mieux ils sont conservés, sans même parler des peintures antiques, qui, suivant le mot de Lanzi, insultent par leur conservation aux peintures modernes? N'est-il pas remarqua-



ANGE, PAR MEMLING

ble que presque tous les chefs-d'œuvre peints à l'huile sont menacés d'une ruine plus ou moins prochaine? Si les tableaux de Van Eyck, prétendu inventeur de la peinture à l'huile, sont encore brillants de jeunesse et paraissent inaltérables, ce n'est point parce qu'il a mêlé ses couleurs avec l'huile de lin, c'est plutôt malgré ce mélange, et cela tient surtout à

l'excellence du vernis qu'il combinait avec son huile, et qui a donné à ses ouvrages l'aspect de l'émail.

Le baron de Taubenhein écrivait au siècle dernier (*De la Peinture à l'huile-cire*) : « Les parties huileuses dont le tableau est surchargé, disposées à sécher, veulent sécher éternellement et cherchent à quitter leurs cellules pour se mettre en liberté au moyen de l'évaporation. Arrivées à la superficie, elles y rencontrent une pellicule formée par les parties des huiles desséchées les premières et fixées à la surface, ou quelquefois un vernis impénétrable qui les empêche de s'évaporer, et toutes ces particules huileuses, arrêtées, dans leur désertion, aux frontières de la couleur, y forment un amas de graisse qui se condense insensiblement et jaunit le tableau. »

Mais indépendamment de l'altération continuelle des œuvres modernes, et sans compter les changements qu'éprouvent les couleurs métalliques, telles que le cinabre, dans leur combinaison avec l'huile, les peintres savent tous combien les irrite la présence des *embus*, c'est-à-dire de ces parties ternes qui çà et là font tache, par suite de l'inégale dessiccation des huiles ; ils savent combien les gêne dans leur inspiration la nécessité d'attendre plusieurs semaines que l'ébauche, suffisamment sèche, puisse être reprise ; ils savent enfin qu'il leur faut payer cher le privilège inhérent à la peinture qu'ils ont apprise, et qui consiste à permettre des bruns vigoureux, des ombres profondes, plus d'é-

nergie dans le relief et en même temps plus de mystère dans l'ensemble.

Frotter les ombres et empâter les lumières, tel est le précepte qu'on enseigne dans les écoles, et qu'ont



LE FIFRE, PAR FRANÇOIS HALS

pratiqué à ravir Rubens, Téniers, Van Dyck; mais ce n'est là qu'une vérité relative. Peindre les ombres légèrement, avec ces couches minces de couleur délayée dans l'huile, qu'on appelle des *frottis*, et, lorsqu'elles sont tout à fait transparentes, des *glacis*, c'est une bonne méthode si l'on opère sur une toile prépa-

rée à la colle, bien sèche et par conséquent bien claire dans le présent et dans l'avenir. Si, au contraire, le dessous est préparé à l'huile, il ne convient plus de glacer les ombres, parce que l'huile qui est entrée dans la préparation, dans l'*imprimure,* étant destinée à s'obscurcir, transparaîtra plus tard au travers des glacis, et rendra les ombres d'autant plus noires que l'on aura ajouté, en glaçant, de l'huile sur de l'huile. Mieux vaut en pareil cas empâter les ombres à l'ébauche, parce qu'on les empêchera de noircir, en étouffant le dessous, qui disparaîtra sous les épaisseurs de la pâte.

Véronèse, qui peignait sur des toiles préparées en détrempe, pouvait glacer les ombres; mais quiconque travaille sur des toiles préparées à l'huile fera bien de couvrir, même les ombres, de couleurs assez épaisses pour interrompre la communication du dessous avec le dessus. C'est ce qu'a fait Géricault lorsqu'il a peint le *Naufrage de la Méduse.* Toujours est-il, cependant, qu'il faut charger les couleurs dans le clair plus que dans l'ombre, par la raison que les grumeaux, accrochant les rayons du jour au passage, ajoutent une lumière naturelle à une lumière feinte.

Peinture au pastel. — C'est une peinture qui se fait avec des pâtes (*pastes*) de diverses couleurs, posées à sec, et assez tendre pour s'écraser sous le doigt. Un coloriste qui veut saisir des teintes fugitives, un peintre qui veut s'assurer promptement d'un certain

effet, se servent volontiers du pastel, parce que cette manière de peindre ne demande aucun préparatif, se



DUMONT LE ROMAIN, PAR LA TOUR

prête à l'improvisation, et peut être interrompue ou reprise à volonté.

Mais le pastel n'est pas seulement un moyen auxiliaire : quelques peintres excellents en ce genre, La Tour, Chardin, Tocqué, Prud'hon, et même la Vénitienne Rosalba et Mme Vigée-Lebrun, en ont fait une

chose à part et l'ont employée avec bonheur au portrait.

Appliqué sur un papier collé à une toile tendue, et assez grenu pour que les crayons y adhèrent, le pastel ne produit que des ombres mates et opaques ; il n'a pas le profond de la peinture à l'huile ; mais il n'a pas non plus ces luisants qui la font miroiter et qui sont si gênants pour le regard. Le frais des couleurs, l'éclat ou le tendre des carnations, le duvet de l'épiderme, le velouté d'un fruit, le moelleux d'une étoffe, ne sauraient être mieux rendus que par ces crayons aux mille nuances que l'on peut juxtaposer vivement ou fondre avec le petit doigt, et dont l'empâtement happe la lumière. Leur aspect doux et blond, soutenus par quelques bruns décidés, exprime à ravir non seulement le teint brillant d'une jeune fille, la chair d'un enfant, la finesse d'une main, le poli ou le transparent de la peau, mais encore certaines délicatesses de coloris que le mélange de l'huile aurait pu gâter. Il y a tel portrait historié de La Tour, par exemple celui de Mme de Pompadour qui est au Louvre, où le pastel, écrasé d'un façon incisive et brusque en apparence, dit avec une justesse admirable la teinte fanée d'un lampas, l'écru d'une dentelle, le ton pâli d'une guitare, la couleur indéfinissable d'une reliure passée ou d'un portefeuille d'estampes qui a servi.

Du reste, tout autre genre que le portrait, le paysage ou la nature morte, se refuserait à l'emploi du pastel.

On serait malavisé à entreprendre, avec une boîte à crayons, de grandes machines, comme le fit, au temps de Louis XIV, Joseph Vivien, qui osa peindre par son procédé ordinaire des tableaux allégoriques de vingt figures, où manquent infailliblement le ressort et la profondeur nécessaires à de vastes compositions.

En fait de pastel, le vrai modèle, c'est La Tour. Il est suave sans mollesse, il finit jusqu'au bout et il reste léger. Ses touches indicatives, osées, exagérées de près, sont d'une vérité frappante à la distance voulue. Quand on a l'œil sur la toile, on dirait d'un assemblage fortuit de larges hachures et d'épaisses traînées de lumière ; mais si l'on recule de trois ou quatre pas, on retrouve, à travers ces badinages du crayon, dont la familiarité est calculée, tous les accents et tous les accidents de la vie. Les yeux sont humides, les lèvres remuent, les narines respirent, les cheveux poudrés se soulèvent, et quelques touches de blanc posées sur le front, étendues sur les pommettes, frappées sur les os et les cartilages du nez, en font sentir sans dureté les plans en relief, tandis que les tournants se reflètent et conduisent l'œil dans l'espace qui sépare la tête de son front. Rarement La Tour se sert de son doigt, autrement que pour incruster dans le papier sa poussière de couleurs. Le fondu et l'accord de ses teintes, il les obtient par une juxtaposition savante, et, les faisant se marier d'elles-mêmes, il les applique juste, hardiment, avec sûreté, et il ne les tourmente plus. De

là cette vivacité amusante, cette tenue, ce mélange de fermeté et de souplesse, qui faisaient dire au baron Gérard, montrant une tête ébauchée de La Tour : « On nous pilerait tous dans un mortier, Gros, Girodet, Guérin, moi, tous les G, qu'on ne tirerait pas de nous le morceau que voici. »

Mais, hélas! la grâce du pastel est inhérente à son défaut, qui est d'être friable et de retomber en poussière. Au dix-huitième siècle, La Tour et Loriot voulurent fixer le pastel, et ce dernier inventa des moyens ingénieux pour y superposer un gluten et lui prêter la qualité d'une peinture à l'huile qui ne s'efface point au frottement de la main, et que l'eau ne peut endommager. Ce moyen consistait à faire jaillir sur le pastel, en forme de pluie, une composition de colle de poisson et d'esprit-de-vin. L'expérience en fut faite devant l'Académie de peinture, et avec succès. Tout récemment, M. Rouget a trouvé un procédé simple et qui paraît parfaitement sûr, pour fixer les pastels et toute espèce de dessins. Mais n'est-il pas à craindre qu'en donnant au pastel la solidité et la durée, on ne lui ait enlevé cette poussière exquise, cette fleur de jeunesse, pour ainsi dire, qui en fait la délicatesse passagère, mais aussi le charme et le prix?

Peinture en émail. — L'émail est une matière vitreuse colorée par des oxydes métalliques. Il se compose donc de deux substances : le corps vitreux et incolore, qu'on appelle *fondant*, et les oxydes qui lui

donnent la coloration. L'émail est opaque ou transparent ; pour le rendre opaque, on ajoute à la masse vitreuse une certaine quantité d'oxyde d'étain. C'est par l'action du feu que l'émail est fixé à l'*excipient*, c'est-à-dire à l'objet qui le reçoit, qu'il recouvre. L'excipient est métallique, comme le cuivre, l'or, l'argent, ou non métallique, comme la porcelaine, la faïence, les briques, les grès, la lave.

Quand on l'applique sur des corps non métalliques, l'émail prend le nom de vernis ou de couverte. De quelque teinte qu'en soit la pâte, elle est susceptible de recevoir des couleurs qui doivent être tirées du règne minéral, pour demeurer indestructibles au feu, et qui, mêlées à la poudre vitreuse (au fondant), se fondent, s'unissent avec elle et se fixent à la surface de l'excipient, faïence, porcelaine ou lave. Il arrive souvent que la cuisson change les couleurs ; c'est donc au peintre en émail de prévoir ce qu'elles deviendront au sortir du feu, sans parler des mille accidents qui peuvent survenir dans le cours du travail. Le soin, la prudence qu'il y faut, sont de nature à refroidir l'imagination de l'artiste ; aussi la peinture en émail n'est-elle guère employée que pour des copies, surtout quand on l'exécute sur des dalles de porcelaine. Sa destination la plus brillante et la plus précieuse est de décorer les vases, et, sous ce rapport, nous aurons à y revenir dans le livre qui fait suite au présent ouvrage et qui est consacré aux arts décoratifs. « La

peinture en émail, dit M. Dussieux (*Recherches sur l'histoire de l'émail*), peut résister à l'action de l'air, de l'eau, de la chaleur, du froid, de l'humidité, de la poussière, enfin de tous les agents destructeurs de la peinture à l'huile : aussi l'émail appliqué en grand à la conservation des chefs-d'œuvre offrirait-il des avantages inappréciables. » Ces avantages, la peinture en émail les possède aujourd'hui, grâce aux belles découvertes faites, il y a trente ans, par un artiste industrieux jusqu'au génie, Mortelèque.

Avant lui, la peinture en émail, qui réunit à l'éclat une solidité éternelle, ne pouvait s'exercer que sur des plaques de porcelaine aux petites dimensions, et difficiles à produire planes et droites : il imagina d'émailler et de peindre de couleurs vitrifiables de grandes dalles de lave volcanique, pouvant s'aplanir facilement et s'ajuster l'une contre l'autre avec une extrême précision, de manière à former d'immenses surfaces parfaitement droites et continues dans tous les sens. Avant lui, le peintre en émail n'avait pas de blanc susceptible de se mêler aux autres couleurs et de produire, en les modifiant, toute l'échelle des tons lumineux ; il était donc contraint d'épargner le blanc du fond, de le *réserver*, comme on dit ; il ne pouvait empâter ses couleurs, les superposer, mettre un ton clair sur un ton brun, et cette gêne rendait son travail d'une pratique lente et malaisée. Mortelèque inventa un blanc d'émail, semblable, quant à

l'effet, à celui dont on se sert dans la peinture à l'huile, et qui permit à l'artiste de traiter à son gré les parties lumineuses du tableau, sans avoir à ménager le blanc du fond. Les plaques de lave ou de porcelaine devinrent alors comme des toiles sur lesquelles on put désormais peindre librement et hardiment.

Ajoutons que la palette du peintre sur lave, bien que privée du cinabre et du vermillon, qui sont remplacés par des rouges moins vifs et de valeurs différentes, est plus riche que la palette du peintre à l'huile. « Les couleurs, dit M. Jollivet *(Peinture en émail sur lave)*, sont mêlées à du verre porphyrisé, qui n'altère pas leur éclat lorsqu'elles sont exposées au feu; le verre en poudre se liquéfie, enveloppe les molécules des couleurs et les fixe sur l'émail. Avant d'avoir subi l'action du feu, l'œuvre a l'apparence d'une peinture à la fresque ou à l'eau encollée. Dans cet état, elle peut être impunément retouchée... » Soumis à deux ou trois feux, et, au besoin, à une quatrième cuisson, le tableau peut être conduit graduellement des préparations de l'ébauche à la perfection dernière.

Ainsi furent ouverts de nouveaux horizons à la peinture monumentale, et l'on put entrevoir que les parois des temples et des édifices publics seraient à l'avenir revêtus de peintures vitrifiées, éclatantes et à jamais inaltérables.

Une telle perspective était pour séduire nos archi-

tectes. Quatre médaillons de lave émaillée, représentant Périclès, Auguste, Léon X et François Ier, furent commandés par M. Duban, pour orner la cour d'honneur de l'École des Beaux-Arts. M. Hittorff, jaloux d'inaugurer en France la polychromie dans l'architecture, objet constant de ses savantes recherches, eut la pensée de décorer le porche de Saint-Vincent de Paul avec de grandes peintures sur lave qui formeraient à l'extérieur de l'église un indestructible revêtement. Ce projet fut un moment réalisé. Le porche se recouvrit en entier de vastes émaux exécutés par M. Jollivet, l'intelligent et infatigable prôneur de la peinture sur lave. Mais bientôt les dalles peintes furent enlevées, et les murailles émaillées disparurent pour laisser revoir les pierres du monument dans l'austérité première de leur appareil. Quelle a été la cause de cette disposition ? Nous n'avons pas à l'examiner ici ; mais rien ne serait plus regrettable que l'abandon d'une découverte, qui, rendant inutiles les labeurs et les frais énormes de la mosaïque, nous permet de confier les créations de l'art, passées ou futures, à des matières ineffaçables, incorruptibles. Quoi de plus merveilleux, par exemple, que de pouvoir fixer dans l'éternité d'un émail sur lave la chapelle Sixtine de Michel-Ange, la *Cène* restituée de Léonard, les Chambres de Raphaël, les tableaux de Titien, les fresques du Corrège, et de faire revivre des chefs-d'œuvre qui périssent, dans des imitations impérissables ?

Si l'art d'émailler les poteries est presque aussi ancien que le premier vase de terre ; si, de toute antiquité, il a été connu des Chinois, des Égyptiens ; si les Phéniciens l'ont transmis aux Grecs ; si ce peuple artiste par excellence composa des dessins d'une incomparable élégance avec des filigranes de verre colorés, disposés en mosaïque et soudés au feu, il paraît certain que la peinture en émail sur métaux est une invention moderne et ne remonte pas au-delà du quinzième siècle, ainsi que l'affirme avec autorité M. Jules Labarte (*Recherches sur la peinture en émail, dans l'antiquité et au moyen âge*). Ce procédé consiste à peindre, en couleurs fusibles et indestructibles, sur le métal enduit d'une première couche d'émail, comme on peindrait sur une toile ou sur un panneau. C'est en France, à Limoges, que fut inventé, et en tous cas retrouvé, ce charmant et admirable secret. « L'origine française et exclusivement limousine des émaux peints est un fait établi et reconnu de tout juge compétent, » dit M. Léon de Laborde (*Notice des émaux du Louvre*).

Quoi qu'il en soit, la peinture en émail sur métaux a de beaux avantages. Les couleurs s'y fondant avec le premier émail le pénètrent assez avant pour donner au tableau une heureuse transparence en même temps qu'un vernis imperméable qui le protège mieux encore que ne le ferait une glace de cristal. Dans la peinture sur porcelaine, il n'en est pas ainsi : les cou-

leurs se fondent sans que l'émail de la couverte entre en fusion, au moins complètement, ce qui rend l'effet opaque et plus lourd. Mais pour parler ici comme le grave Montabert, échauffé cette fois par un noble enthousiasme : « Est-il rien de plus honorable pour l'industrie humaine, est-il rien de plus aimable, de plus surprenant pour la vue, de plus précieux enfin pour sa durée et par sa délicatesse, qu'une peinture qui nous représente des objets qui nous sont chers en images qui ne sauraient périr ! » Il y a donc quelque chose de magique, en effet, dans un émail sorti des mains d'un Léonard Limosin, d'un Jean Pénicaud, troisième du nom, soit qu'il reproduise une composition de Jules Romain ou de Raphaël, de Holbein ou d'Albert Durer, soit qu'il répète une invention d'Étienne de Laulne ou les portraits délicieux de François Clouet. Quel charme de posséder dans un émail de Petitot, converti en bijou, les traits d'une Sévigné, d'une La Vallière, ou bien les mâles figures d'un Richelieu, d'un Catinat, d'un Turenne ! Quel doux poli, quelle fraîcheur immaculée, quelle transparence, et combien la vivacité des couleurs contribue à rendre ces personnages présents et vivants à nos regards !

Outre les émaux des peintres, il y en a beaucoup d'autres qui appartiennent plutôt à l'art des orfèvres : ce sont les émaux cloisonnés, champlevés, translucides, sur ciselure en relief. Nous en avons touché

quelque chose dans l'ouvrage dont nous parlions tout à l'heure, la *Grammaire des arts décoratifs*.

Peinture à gouache et Aquarelle. — Peindre à gouache, c'est employer des couleurs broyées à l'eau et détrempées dans l'eau de gomme, et mêlées de blanc. Un peintre se sert volontiers de la gouache lorsqu'il veut faire provision de souvenirs, recueillir des points de vue, noter les couleurs locales d'un terrain, d'un rocher, d'un effet de ciel. Mais la gouache, comme le pastel, se prête à autre chose qu'à des études : elle est propre à peindre des ensembles, notamment des décorations de théâtre et des esquisses de grandes compositions. La gouache comporte beaucoup de fraîcheur et de transparence, elle n'exclut pas la force du ton. C'est un genre de peinture expéditif et commode, parce qu'il n'exige que des pinceaux, une palette chargée et un verre d'eau ; mais il présente un inconvénient qui tient à ce que, les couleurs étant très vite sèches, il est difficile de les fondre. De là tant de paysages à la gouache d'un aspect aride et plat, où les ciels semblent découpés, où les verdures sont âpres, les jaunes crus et les rouges durs.

Pour corriger la sécheresse qu'engendre la trop prompte dessiccation de l'eau, les artistes ont imaginé de mêler à la gomme un corps glutineux, comme le lait de figuier, le jujube, le jaune d'œuf, et dans ce cas la gouache redevient la détrempe, dont elle n'est

d'ailleurs qu'une variété. Mais telle qu'on la pratique, si elle est maniée par un peintre habile, à la main résolue et rapide, elle peut avoir de la suavité et de l'harmonie.

Ce qui distingue la gouache de l'aquarelle, c'est qu'on peut peindre à gouache sur un fond de couleur, et que les lumières y sont empâtées, c'est-à-dire que le peintre couvre de couleurs toute la surface de sa peinture, tandis que, dans l'aquarelle, l'artiste, travaillant sur un fond blanc, *réserve* les blancs de ce fond pour en faire ses clairs, et n'a point d'épaisseurs à mettre dans son exécution, puisqu'au lieu d'empâter ses couleurs, il les lave. Aussi appelle-t-on l'aquarelle un *lavis*, bien que ce mot s'applique plus particulièrement aux aquarelles monochromes, faites avec de l'encre de Chine ou du bistre.

Si des teintes étendues dans de l'eau un peu gommée manquent de corps et de consistance, en revanche elles sont légères, gaies et diaphanes. Mais, à dire vrai, l'aquarelle n'est qu'un dessin en couleur. De nos jours, l'école anglaise a cherché et trouvé les moyens de donner au lavis une franchise et une solidité qui en font presque un nouveau mode de peinture. Grenue et nourrie dans les premiers plans, sans doute à force d'être grattée et *revenue*, et d'avoir ainsi pénétré à plusieurs couches dans des papiers excellents, l'aquarelle anglaise a des colorations corsées en même temps que des lointains fluides et lumineux.

Elle est à la fois limpide et robuste; elle a beaucoup de relief et beaucoup d'air.

Du reste, la fusion de ces qualités contraires, Decamps l'avait obtenue, lui aussi, par des pratiques mystérieuses et des roueries de métier dont le résultat est parfois étonnant. Il lui arrivait, par exemple, de frotter par places, d'un corps gras, le papier à gros grains sur lequel on peint l'aquarelle. Le corps gras ayant recouvert les aspérités du papier sans pénétrer dans le sillon des filigranes, et le lavis ayant à son tour rempli les creux du papier sans pouvoir mordre la superficie, il en résulte un effet saisissant dans lequel se joignent à la limpidité du lavis la consistance et l'apparente épaisseur d'une peinture à l'huile. Decamps savait exprimer ainsi le crépi des vieux murs, l'aspect rugueux des pierres brutes, les terrains calcinés et raboteux, les écorces d'arbres.

Malgré tout, il est une vérité que les peintres ne doivent pas oublier : c'est qu'il ne faut pas faire dans un procédé ce qui peut être mieux fait dans un autre.

Miniatures. — On l'écrit aussi *mignature*, peut-être parce qu'on suppose que le mot vient de mignard, mignon. C'est en effet un genre de peinture qui est toujours mignon et quelquefois mignard. Bien qu'on puisse peindre en miniature de diverses manières, à l'œuf, à la colle, à l'huile, en émail, — comme le prouvent tant de beaux ouvrages exécutés en France et en

Italie au seizième et au dix-septième siècle, — on est convenu d'appeler proprement miniature une aquarelle sur vélin ou sur ivoire. Toutefois, les délicates peintures sur vélin ou sur parchemin, qui ont si richement orné les manuscrits du moyen âge, étaient plutôt des gouaches, puisqu'on y appliquait des couleurs mates et qu'on y rehaussait de blanc les carnations, tandis que les miniatures sur ivoire sont de véritables lavis parce qu'on épargne le blanc du fond. Aussi les nommait-on autrefois peintures *à l'épargne*. Aujourd'hui on y ajoute un peu de gouache. Les premières de ces miniatures ont constitué en France un art qui déjà, au commencement du quatorzième siècle, lorsque Dante vint à Paris, avait reçu un nom et s'appelait *enluminure*. Que cet art ait été connu dans l'antiquité romaine et qu'il ait fleuri au temps d'Auguste, cela est certain, mais il est permis de croire que les plus habiles enlumineurs ont été ceux de notre pays. C'est parmi les premiers solitaires de la Thébaïde et de la Syrie, au sixième siècle de notre ère, que renaît, avec le goût des livres, le désir de les orner. Plus ils sont volontairement pauvres, plus les cénobites mettent de luxe dans leurs copies des livres saints, au point qu'ils en écrivent les versets en lettres d'or sur des peaux teintes de pourpre. Viennent ensuite les moines grecs, qui, peignant en petit sur des fonds d'or, y représentent des animaux fantastiques et des ornements empruntés de leur architecture byzan-

tine. Pour achever d'orner le texte sacré, ils l'encadrent d'une vigne courante, et l'art de la *vignette* est créé.

Une fois en possession de cet art, nos miniaturistes français y font merveille. Abandonnant les fantaisies bizarres pour se rapprocher de la nature, ils regardent par les fenêtres du monastère et ils peignent sur le parchemin des manuscrits les fleurs et les plantes de leur jardin, les fruits de leurs espaliers, les insectes qui volent ou qui rampent, et les vrais animaux, les animaux vivants de la création. Quelques enlumineurs, comme Jehan Fouquet, ornent de petits tableaux des livres de prières et les ouvrages classiques grecs ou latins, tels que les *Antiquités* de Josèphe, l'*Histoire* de Tite-Live, et ils y laissent des modèles d'invention et de naturel, parfois même un sentiment de grandeur qui résiste à l'exiguïté des dimensions... Mais la peinture des manuscrits est un art qui appartient surtout à l'ornementation, et qui nous occupera dans le livre qui fait suite à cette Grammaire.

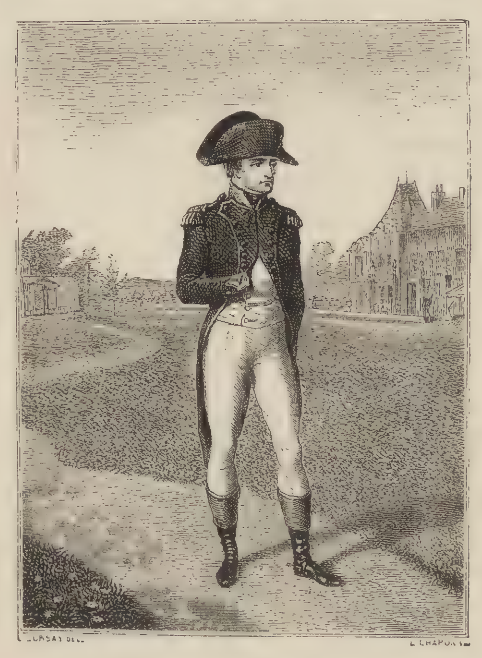
Disons maintenant un mot touchant les miniatures sur ivoire et les convenances de la peinture en petit.

Si l'art était une simple imitation du vrai, toute représentation en miniature serait proscrite, parce qu'elle implique une contradiction entre l'éloignement que suppose la petitesse de l'image, et le fini précieux qui détruit l'idée de cet éloignement. Dès qu'un objet

est représenté en petit, je ne puis le voir qu'en le rapprochant de mes yeux; mais, le voyant de près, je dois le voir nettement, car il serait absurde qu'il y eût de l'indécision dans un objet qui est tout proche de mon œil. D'un autre côté, comme il n'y a que la perspective qui rapetisse les objets, tout ce qui est plus petit que nature est censé vu de loin. Il y a donc une contradiction manifeste dans l'art du miniaturiste, puisqu'il rapproche par la précision des formes ce qui semble éloigné par la petitesse des proportions. Heureusement que la peinture est autre chose qu'une contre-épreuve du réel; l'art est une belle fiction qui nous donne le mirage de la vérité, à la condition que notre esprit sera complice du mensonge.

C'est donc une erreur de penser que le peintre en miniature doit traiter ses figurines comme si elles étaient enfoncées dans le tableau, séparées de nous par des couches successives d'atmosphère, et qu'il doit les faire fuir au moyen de couleurs légères et aériennes. Rien ne serait ici plus insipide qu'une exécution vaporeuse qui laisserait s'évanouir à nos yeux ce que nous serrons dans nos mains. Il en est des miniatures à peu près comme des pierres gravées. Le goût y conseille des tricheries heureuses, qui nous intéressent fortement aux traits essentiels, en abrégeant tout le reste. Sur l'ivoire du miniaturiste aussi bien que dans les intailles ou les camées du graveur, l'art doit exprimer beaucoup avec peu. Pour cela, il faut que le pein-

tre insiste sur les accents auxquels tient l'expression, qu'il mette en évidence les grands plans et se contente de glisser sur les autres. Resserré dans un petit espace,



NAPOLÉON, PAR ISABEY

il s'interdira tous les traits inutiles, mais en revanche il écrira vivement ce qui est décisif.

Quelques miniaturistes renommés, suivant une marche contraire, ont travaillé à la loupe; ils ont pointillé dans leurs portraits en petit tous les détails

que leur présentait la nature en grand, détails que l'on peut retrouver ensuite sur leurs ivoires avec le verre grossissant. Tant de minutie ne produit que des œuvres sans caractère. Quand on veut mettre de l'accent partout, on n'en met plus assez où il en faut.

Peinture sur verre. — Ce genre de peinture appartient plutôt à la décoration qu'à l'art du peintre, tel que nous l'avons défini. Ce que nous avons à dire de la peinture sur verre se trouve donc dans la *Grammaire des arts décoratifs.*

Peinture encaustique. — Le mot encaustique, dérivé du verbe grec ἐγκαίω, je brûle, désigne une peinture dans laquelle les couleurs, mêlées de cire et de résine, sont amollies, fondues et fixées à l'aide du feu, pour être ensuite lustrées par le frottement.

Divers passages des auteurs anciens, notamment de Vitruve, de Pline, de Philostrate, attestent que les plus fameux peintres de la Grèce exécutaient leurs ouvrages à l'encaustique. Mais quelle était leur manière d'opérer? C'est un secret à moitié perdu. Pour le retrouver, des recherches pleines de sagacité furent faites au siècle dernier, par le comte de Caylus, mais ces recherches n'aboutirent qu'à l'invention de moyens imparfaits. C'est dans notre siècle qu'un élève de David, Paillot de Montabert, est parvenu à la découverte d'une peinture, sinon semblable, du moins analogue à celle de l'antiquité, et nous avons vu dans son cabinet, à Saint-Martin de Troyes, un portrait d'homme

qu'il avait peint à l'encaustique et qui était admirable pour la vivacité et la vérité des carnations, le doux éclat des couleurs, la limpidité en même temps que la consistance et, pour ainsi parler, la santé de l'œuvre. Les procédés mis en pratique par Montabert étaient ceux qu'il a exposés dans son *Traité de peinture*, avec l'autorité de l'expérience, de la conviction et du savoir.

Pourquoi les peintres contemporains n'ont-ils pas adopté la peinture encaustique, telle que le savant et judicieux écrivain l'a décrite après l'avoir exercée ? Peut-être faut-il s'en prendre à l'empire de la coutume, à un attachement trop facile pour les méthodes reçues, et aussi à la répugnance qu'inspire aux artistes l'étude approfondie de procédés nouveaux, surtout quand elle se complique de chimie.

Montabert n'en a pas moins prouvé que l'encaustique n'est point, comme la peinture à l'huile, sujette à jaunir et à s'obscurcir inégalement de manière à désaccorder le clair-obscur du tableau ; que l'encaustique permet de rendre certaines parties mates ou transparentes, selon qu'on veut examiner ce qui est aérien et fuyant, ou ce qui est rapproché de l'œil et nettement visible ; qu'elle est plus suave, plus riche que la détrempe et presque aussi lumineuse ; qu'elle se prête beaucoup mieux que la fresque aux délicatesses de l'imitation ; qu'elle peut être employée pour toute sorte de tableaux, grands ou petits, et qu'elle

est excellente pour décorer les voûtes ou les murs exposés à l'air extérieur et à l'humidité ; enfin, que l'encaustique est inaltérable aujourd'hui comme elle le fut dans l'antiquité grecque, où les peintures n'ont péri que de mort violente. Le *Combat de Marathon*, peint par Polygnote dans le Pœcile d'Athènes, se conserva, sous ce portique découvert, pendant près de neuf siècles.

Plutarque, du reste, a rendu hommage à la longue durée de l'encaustique, lorsqu'il a écrit : « La vue d'une belle femme ne laisse dans l'esprit d'un homme indifférent qu'une image prompte à s'effacer : telle est une peinture à l'eau. Dans le cœur d'un amant, cette image est en quelque sorte fixée par la puissance du feu ; c'est une peinture à l'encaustique : le temps ne l'efface jamais. »

XVI

Bien que le domaine du peintre s'étende à la nature entière, il existe dans son art une hiérarchie fondée sur la signification relative ou absolue, locale ou universelle de ses œuvres.

A supposer même que la peinture ne fût que le miroir de la vie, toutes ses représentations ne sauraient être placées au même rang, puisque la vie est répartie avec tant d'inégalité dans ce qui fait le spectacle de la création. La chaîne qui relie tous les êtres se compose d'anneaux d'abord simples et rudes, mais qui par degrés se compliquent, s'affinent, se développent, et,

à mesure que la chaîne monte, deviennent plus richement ouvrés, plus précieux. Il n'est donc pas indifférent de représenter dans leur inertie les corps inorganiques, ou de peindre dans leur mouvement les êtres animés. Il n'est pas indifférent de prendre pour modèle la plante qui végète captive sur le sol, ou l'animal qui se meut, conduit par la fatalité d'un esprit encore aveugle, mais sûr, qui est l'instinct, et à plus forte raison l'homme, qui, résumant toutes les créations antérieures, les a couronnées par l'intelligence et les domine par la liberté.

D'ailleurs, si la grandeur du peintre se mesure à la difficulté de l'entreprise, quelle différence entre la copie d'une pierre sans forme ou d'une plante sans proportion, dont personne ne pourra vérifier la ressemblance, et l'imitation d'un corps proportionné et symétrique, soumis de toute éternité aux lois d'un rythme divin, et en qui cependant la symétrie est constamment rompue par le mouvement ou rachetée par l'équilibre ! L'art est-il le tableau de la vie ? rien n'y peut être alors plus intéressant que la figure humaine, puisque l'homme est la plus vivante des créatures. L'art est-il la manifestation du beau ? la figure humaine est encore l'objet le plus noble de ses études, puisque, les animaux n'ayant que du caractère, l'homme est le seul être capable d'atteindre à la beauté. Quelle que soit donc la définition de l'art, il existe dans ses œuvres des modes inférieurs et des modes supérieurs,

selon que les objets représentés seront plus ou moins doués de vie.

Cette vérité peut s'exprimer d'une autre façon. Plus l'imitation rigoureuse sera nécessaire dans un tableau, plus il se rapprochera des modes inférieurs ; au contraire, plus les choses à imiter seront susceptibles d'interprétation, plus la peinture s'élèvera.

Prenons quelques exemples :

Tous les jours nous rencontrons dans les rues de Paris des enseignes de marchands qui nous arrêtent par la vérité singulière des imitations qu'on y a peintes. Tantôt ce sont des chapeaux d'hommes dont le creux fait illusion, tantôt ce sont des casques, des sabres, des gibernes, qui se détachent en trompe-l'œil sur la devanture. Quelquefois, des peintres en bâtiment exposent des panneaux d'acajou, de chêne ou d'érable, imités avec une telle perfection, que l'ébéniste lui-même pourrait s'y méprendre. Chacun pourtant est averti que ces imitations ne sont pas l'œuvre d'un artiste, mais le travail d'un ouvrier.

Viennent des peintres, des vrais peintres, comme nous l'entendons, et supposons, si l'on veut, qu'ils s'appellent Roland de la Porte et Chardin, et qu'ils se plaisent à représenter ce qu'on nomme la *nature morte*, c'est-à-dire des ustensiles de cuisine ou de salle à manger, des fruits, des provisions, des objets mobiliers, ce qu'il y a de plus ordinaire dans l'intérieur d'une maison. Moins artiste que Chardin et

moins intelligent, Roland de la Porte fera un tableau où il réunira, par exemple, une jatte pleine de pêches, une tasse avec sa soucoupe, une bouteille de ratafia, des morceaux de sucre, une boîte à café de fer-blanc,



LA FILEUSE, PAR NETSCHER

une carafe d'eau, des mies de pain, des prunes... le tout peint à souhait. Admettons même pour un moment que ces choses soient aussi bien rendues par Roland de la Porte qu'elles le seraient par Chardin.

Celui-ci, en examinant l'ouvrage de son confrère, remarquera que les ustensiles et les fruits y sont réu-

nis sans choix, au hasard ; que l'on ne boit pas du ratafia dans une tasse, qu'on ne mange pas des pêches auprès d'une boîte à café de fer-blanc... et que le spectacle, au lieu d'être composé de ces divers éléments, en est encombré. Lui Chardin, il ne commettra point une pareille faute ; il groupera sur sa petite toile des objets plus convenablement assortis, par exemple, deux tasses de porcelaine, une cafetière, un sucrier et un verre d'eau. Ces deux tasses de vieux saxe, formant *tête-à-tête*, sont là comme des personnages de la vie intime, et semblent faire entre eux aussi bon ménage que les maîtres de la maison. Chacun comprend que la dame du logis n'est pas loin et que deux êtres étroitement unis vont s'asseoir à cette table. Quelque chose nous apparaît de la douce uniformité qui caractérise les existences recueillies et paisibles. Voilà donc un simple tableau de nature morte qui dira quelque chose à l'esprit. A part même l'excellence et l'exécution, l'œuvre de Chardin sera supérieure à celle de Roland de la Porte, parce que l'un n'aura qu'imité la nature, tandis que l'autre, en l'imitant, l'aura interprétée, choisie, arrangée. Roland se rapprochera de l'ouvrier ; Chardin aura franchi d'un seul pas l'espace qui sépare l'ouvrier de l'artiste.

Mais dans ce domaine de l'art pur où un vrai peintre nous a fait entrer, rien qu'en nous montrant deux tasses de porcelaine, tout n'est pas, il s'en faut

bien, au même plan ni au même niveau. Que les modèles, au lieu d'être des tasses et des verres, soient des êtres animés et intelligents, l'art va s'élever tout



PETITE FILLE AUX JOUETS, PAR CHARDIN

de suite d'un haut degré, et, plus difficile, il sera aussi plus précieux.

Le Louvre est rempli de peintures excellentes où l'on peut mesurer la distance qui existe entre la nature morte et une scène familière ou, comme disent les Hollandais, un « tableau de conversation ». Arrêtons-nous, par exemple, devant la *Leçon de musique*

de Gaspar Netscher. C'est un petit panneau où l'on voit une jeune personne assise près d'une table couverte d'un riche tapis, et qui joue de la basse. Vêtue de satin blanc, elle reçoit les leçons d'un maître de musique qui s'est épris sans doute de sa beauté, et qui, habillé de brun, est rejeté au second plan dans une demi-teinte d'ombre. Le Saint-Preux de cette Julie hollandaise présente à son élève un cahier de musique et, en lui montrant du doigt les paroles de l'air, il lui découvre son cœur. Au moment où ce drame imperceptible et muet se noue au coin du tableau, un petit page s'avance, qui est entré sans bruit, tenant à la main un violon, et dont l'arrivée va troubler la déclaration du professeur et mettre fin à l'embarras de l'élève. Que s'est-il passé? Pourquoi tant d'animation sur le visage du maître?... Voilà ce que paraît se demander le jeune page, encore incapable de comprendre les sentiments que viennent d'échanger entre eux ces deux personnages, l'un si amoureux, l'autre si près de le devenir.

Est-il un homme de goût qui ne préférât le tableau du Louvre, — c'est un tableau de genre, — à celui de *nature morte* que Netscher aurait pu peindre tout aussi bien, avec le même talent et d'une touche aussi fine, en groupant, sur le tapis de la table, la basse de viole, le violon, les archets, le pupitre, le cahier de romances et, peut-être, le chapeau oublié du professeur?

Si la peinture peut grandir à ce point, par la seule

substitution des figures humaines aux objets inanimés, que sera-ce donc quand elle choisira ses héros, non plus dans la vie commune, mais dans le monde de l'histoire ou de la poésie; lorsque, au lieu de représenter des mœurs locales, elle représentera les mœurs de l'humanité et ses caractères héroïques ; lorsqu'elle remplacera le costume changeant de telle époque par cette généralisation du vêtement, convenable à tous les temps et à tous les peuples, qui est la draperie ; lorsque, s'attachant à retrouver la beauté des formes dans leur primitive essence, et se rapprochant alors de la sculpture, elle s'efforcera de concevoir et de créer ces types immortels qui sont des dieux ! On le voit, il y a quelque intervalle de Netscher à Raphaël, de Chardin à Michel-Ange. Parcourir en observateur cet intervalle, c'est explorer le domaine entier de l'art et les différents genres qu'il lui est permis d'embrasser, tels que le paysage, les marines, les animaux, les batailles, les scènes anecdotiques et familières qu'on appelle proprement tableaux *de genre*, enfin l'histoire, la fable, la poésie, l'allégorie.

Quelque divers que soient ces genres de peinture, ils ne sauraient être la base d'une classification compliquée. Il serait contraire à la philosophie de voir des divisions là où il n'y a que des variétés ou des nuances. La vraie distinction, la seule à établir, croyons-nous, est celle que nous avons annoncée, celle que motive la différence entre l'imitation et le style.

XVII

Les différents genres de peinture appartiennent au mode inférieur ou au mode supérieur, suivant que l'imitation ou le style y jouent le premier rôle.

Si le lecteur se rappelle comment nous avons défini le style dans le cours de cet ouvrage, il sentira que les objets qu'embrasse la peinture sont tous susceptibles d'imitation, mais ne sont pas tous susceptibles de style.

Le style, étant la vérité typique, n'existe que pour les êtres doués de la vie organique et de la vie animale. Notre intelligence conçoit le type du cheval et le le type du lion, parce que l'organisme du cheval et celui du lion sont soumis à une loi constante ; mais il nous est impossible de concevoir le type du rocher, le type du nuage. Pourquoi ? Parce que ces corps, n'étant pas vivants, ne sont pas organisés, et que, n'étant pas organisés, ils n'ont aucune proportion. Or, comment découvrir la forme normale de ce qui est naturellement informe ? Comment saisir la règle constante de ce qui est naturellement irrégulier ? Comment trouver une proportion parfaite là où il n'existe que des dimensions variables ? Quand je vois la tête ou la jambe d'un cheval, je puis reconstruire l'animal entier en vertu du rapport fixe des parties au tout : mais, étant donnée la moitié d'une pierre, je ne puis savoir la forme de l'autre moitié, parce qu'aucun prin-

cipe connu n'a présidé à l'agrégation de ses molécules.

Les créations mêmes du règne végétal échappent



FLEURS, DE VAN HUYSUM

pour la plupart à une mesure commune; elles n'ont point d'étalon, bien qu'on y remarque parfois des répétitions, des alternances, des symétries qui indiquent un commencement de régularité et d'ordre, une ébauche de la vie. Qui dessinera la forme typique d'un fruit

ou d'un légume ? Qui arrêtera le type de l'orange ou le type du navet? Et, en supposant même que le peintre pût y parvenir, il n'arriverait qu'à une image glacée, sans intérêt, sans saveur. Pour qu'une orange pût représenter toutes les oranges, il faudrait en élaguer justement ce qui, en peinture, donnerait à ce fruit de la singularité et de l'attrait, je veux dire ces circonstances particulières, variées à l'infini, qui distinguent une orange d'une autre orange, le plus ou moins de rugosité ou de lisse dans l'écorce, les menus accidents qui l'ont saupoudrée de noir, qui en ont altéré ou dépoli la surface. Les végétations parasites qui rongent l'épiderme, les nuances de jaune pâle ou de vermillon qui annoncent une maturité inégale, selon que telle partie a été exposée au soleil ou a mûri dans l'ombre...

Ces détails délicats font la joie de l'artiste et son triomphe, s'il s'appelle David de Heem ou Rachel Ruisch. Il se plaît à particulariser, par les scrupules de l'imitation, ce qui, généralisé, deviendrait froid et fade. A-t-il sous les yeux une écrevisse, sa touche va se piquer à tous les piquants de la patte, s'effiler aux antennes, se heurter à chacune des articulations où l'on entrevoit la chair molle au défaut de la cuirasse. A-t-il à représenter un citron, il voudra que l'on sente à merveille le grenu du zeste qui s'est roulé en spirale sous le tranchant du couteau, et que ce citron à demi pelé fasse venir l'eau à la bouche, lorsque la lame d'argent, dépassant l'épaisseur de la cloison

blanche, laissera voir dans les cellules du fruit entamé ce qui doit rafraîchir et réjouir le palais. Veut-il peindre des huîtres ouvertes, il nous les fait toucher



DÉJEUNER, DE DAVID DE HEEM

du doigt et des lèvres ; il accuse les rudes bords de leurs coquilles grossièrement feuilletées à l'extérieur, mais fines au dedans, transparentes, polies, mouillées, nacrées. Il met son orgueil à rendre ces gouttes d'eau où la lumière se joue, ces perles qui sont, dit un poète,

« une maladie de l'homme ». Avec amour il observe dans chaque objet les tons curieux, les fines nuances, le mat et le luisant, l'uni et le rude, le dense et le friable. Il exprime au bout du pinceau la peau mince de la prune, ses taches, ses buées, et l'enveloppe plucheuse qui cache la noisette, et les déchirures du brou vert où est emprisonné le cerneau. Il n'oublie ni le papillon, ni le ver, ni le scarabée, ni la mouche. En un mot, il fait ses délices de l'imitation qui doit pour un instant amuser nos yeux.

Ainsi, la valeur d'une telle peinture est tout entière dans le rendu. Pour peu maintenant que le spectacle s'élève et s'agrandisse, le style y trouvera place.

Le paysage. — Ici encore l'imitation a le rôle le plus important, sans être néanmoins aussi scrupuleuse, aussi littérale, qu'elle l'était dans un tableau de nature morte. Que la réalité du paysage soit étudiée, serrée de près, dans chacun des éléments qui le composent ; qu'on y sente la présence de l'air, l'éloignement de l'horizon, la légèreté des nuages ambulants, la profondeur de l'eau ; que les terrains soient fermes, les pierres cubiques et dures, les écorces rugueuses, les joncs humides et les buissons épineux : que les feuillages frémissants soient traversés par la lumière, creusés par l'ombre, et reconnaissables dans leur variété, à leurs formes, à leurs bouquets, à leurs allures... cela est indispensable sans doute. La poésie

des champs et des bois n'y voyage qu'en compagnie de la vérité.

Toutefois il appartient au peintre d'idéaliser le réel en lui donnant à exprimer quelque sentiment de l'âme humaine, et la preuve que la fidélité de l'imitation n'y



L'ABREUVOIR, PAR J. RUYSDAEL

suffirait point, c'est que, si l'instrument du photographe venait à saisir les couleurs aussi bien qu'il saisit les formes, il produirait une certaine vue d'un certain pays, mais ne produirait point cette œuvre d'art qui est le *paysage*.

Voyez cette chaumière que Rembrandt a dessinée à plaisir, et qui est maintenant devenue célèbre parmi

les amateurs, sous le nom de *la Chaumière au grand arbre*. Si elle était venue se peindre dans l'objectif d'une machine, au lieu d'être vue par l'œil de Rembrandt, nous n'y ferions peut-être aucune attention, et de toute manière nous n'y trouverions point ce sentiment de liberté rustique et de bonheur que Rembrandt a su éveiller en nous après l'avoir éprouvé. Heureuse cabane ! Et quelle paix profonde règne autour ! La ville est loin, bien loin : on la voit tout juste assez pour sentir la satisfaction de n'y pas être. Sur le pas de la porte, deux enfants s'occupent à ne rien faire. Ce sont les seuls êtres vivants de cette demeure, avec un chat qui guette une compagnie de moineaux, et deux canards, dont l'un s'épluche en passant la tête sous son aile. On peut s'oublier longtemps à contempler ce pittoresque désordre, ce chaume délabré qui se tapisse au hasard de plantes sauvages et se colore de fleurs, et cette provision de fagots d'où l'on tirerait de quoi éclairer l'âtre, si nous entrions là pour sécher nos souliers après une promenade dans les prairies inondées... Maniée par un peintre comme Rembrandt, l'imitation la plus naïve en apparence nous rend aimables des objets qui n'ont aucun rapport avec nos affections. Un vieux tonneau, une roue renversée, un petit lavoir sous lequel on entend coasser les grenouilles, des nénuphars flottant sur l'eau paresseuse du canal, et les plantes aquatiques si bien indiquées par le crayon de l'artiste, et ce grand et beau

tilleul qui prête de la majesté, Dieu me pardonne, à un tableau si agreste et si humble.... Voilà des choses inanimées, et pourtant elles nous parlent je ne sais quel langage secret qui nous enchante : c'est que Rembrandt y a mis quelque chose de son cœur.

Il manque aux spectacles de la nature ce qui est la qualité essentielle de l'art, l'unité : non seulement elle varie à chaque instant du jour, mais encore dans sa complexité infinie, dans sa confusion immense, dans son désordre qui est sublime, elle contient et elle nous montre ce qui répond aux sentiments les plus contraires. Capable de provoquer les émotions de l'homme, elle est impuissante à les exprimer. Lui seul peut les rendre claires, sensibles, visibles, en choisissant les traits disséminés, perdus au sein du réel, en éliminant les choses étrangères à sa pensée et qui la contrediraient.

Si Ruysdael se promène dans la campagne, c'est que le ciel est couvert, que le vent chasse les nuages, siffle dans les buissons, fait ondoyer les épis et agite le feuillage aigu des vieux chênes. Sous son regard passionné, tout s'assombrit, tout prend un caractère de tristesse ; le ruisseau, devenu torrent, se précipite en roulant des arbres déracinés ; le soleil même, s'il vient à percer les nues, ne change pas le caractère de la nature agreste, et le sourire de sa lumière ajoute encore à la mélancolie du tableau. Si le peintre rencontre une fermière réjouie et de rouge habillée, il ne

la verra point, et jamais de lui-même il ne l'introduira dans son paysage, l'on apercevra seulement quelque figure éloignée et indécise qui en augmentera la solitude.

Que Berghem vienne peindre les mêmes sites, le spectateur ne les reconnaîtra plus... Le ciel s'est rasséréné, le bocage est paisible, l'eau coule plus doucement, ou elle s'est endormie et forme une mare à laquelle vont s'abreuver des bestiaux conduits par une villageoise accorte, fraîche et haute en couleurs, montée sur son âne. La nuit même, le spectacle sera égayé par quelque drame de lumière, soit que des paysans allument une bourrée pour pêcher des écrevisses, soit qu'aux rayons de la lune à demi voilée, des voyageurs et des animaux, traversant un pays boisé, passent par une clairière marécageuse où tremble leur image.

Ainsi l'artiste, maître de la réalité, l'éclaire de ses regards, la transfigure selon son cœur, et lui fait dire ce qui n'est point en elle, le sentiment, et ce qu'elle ne saurait ni posséder ni comprendre, la pensée.

Mais le paysage, déjà marqué à l'empreinte d'un caractère personnel, est-il susceptible d'être agrandi par le *style?* Deux grands peintres français l'ont affirmé d'une manière éclatante : Nicolas Poussin et Claude Lorrain. L'un et l'autre, sans sortir de la vérité, nous transportent dans les contrées que leur imagination a embellies, et, avec des éléments réels, ils composent un ensemble idéal. Leurs arbres choisis présentent

des formes heureuses, dont la silhouette remplit l'espace, mais ne le déchire point; leurs lignes, accidentées sans bizarrerie et contrastées sans violence, conservent dans leur opposition même une ampleur solennelle et un calme plein de majesté. Les *fabriques*, c'est-à-dire les constructions dont leur paysage est orné, rappellent les peuples et les temps antiques. Celles de Poussin marquent la Sicile, la Grèce, l'Égypte, de sorte qu'on n'est pas surpris de voir, au bord des eaux qui les baignent, Galatée poursuivie, Diogène jetant son écuelle, ou Moïse sauvé par la fille de Pharaon. Les fabriques de Claude se rapportent quelquefois à l'âge d'or, à ces temps fabuleux où la vie était une longue respiration du bonheur, où la terre de Saturne était habitée par des faunes et des nymphes, où les cavaliers étaient des centaures. Par une transmigration sublime de son âme, Claude se souvient d'avoir vécu déjà parmi les bergers de Théocrite, d'avoir entendu la flûte de Pan, et sur sa toile baignée de lumière il creuse des distances infinies qui ne sont pas seulement les profondeurs de l'étendue, mais les perspectives de l'âme. Tantôt il représente un temple en ruine sous les ombrages d'un bois sacré qui fuit à perte de vue; tantôt il peint, avec une vérité qui étonne, un golfe imaginaire où des navires, construits dans les chantiers de l'idéal, partent pour de lointains voyages sur des mers que jamais la tempête n'agitera.

Aucune autre école de peinture n'a su donner une pareille grandeur au paysage ni tant de poésie. Il y a de la poésie en effet, et de la grandeur, à retrouver le passé de l'histoire dans la nature présente, à transformer la campagne en Élysée, pour en faire le séjour vraisemblable des demi-dieux ; mais à la condition de ne pas perdre de vue les accents du vrai, de ne pas substituer au caractère des champs et des bois la représentation factice d'une utopie. Rien de plus contraire aux lois de l'art que le paysage *historique* ou *héroïque* réduit en système et devenu poncif. Mieux vaut cent fois un bout de tertre naïvement rendu par Karel Dujardin, un petit ruisseau familier peint par Van de Velde, ou même, sans aller si loin, un chêne de Bruandet. Le paysage historique n'est beau que lorsqu'il est sincère, c'est-à-dire quand, au lieu d'être l'ouvrage d'un professeur qui n'a pas senti ce qu'il voulait exprimer, il émane d'un maître qui exprime ce qu'il a senti.

Les *Animaux* appartiennent au génie de l'imitation toutes les fois qu'ils forment le principal objet de la peinture. Ils ne doivent être simplifiés et agrandis par le style que s'ils figurent dans une composition fabuleuse ou dans quelque scène auguste, à la suite des dieux. Ils sont alors considérés en quelque sorte comme emblématiques, et les imiter de trop près serait une puérilité et un contresens. Quand Cybèle passe sur son char tiré par des lions, quand un attelage de

panthères conduit Bacchus triomphant, il ne convient point de rendre avec une vérité trop positive les pelages de ces animaux, les détails de leurs crinières, les mouchetures de leurs robes. Il faudra que leur image conserve quelque chose de mythique, parce que de tels animaux, n'étant guère là que des symboles, participent de la divinité des êtres qu'ils accompagnent. Combien seraient mal venus dans une décoration illustre les chevaux du Soleil et ceux de Neptune, si le peintre, se bornant à les copier d'après nature, n'avait pas imprimé à son dessin un caractère plus grand encore qu'on ne peut l'observer dans des individus vivants, et n'y avait mêlé, à l'exemple d'un Jules Romain ou d'un Polydore, quelques accents surnaturels ! Lorsqu'ils ont joué un rôle dans l'histoire et qu'ils ont été au service des héros, les animaux peuvent encore recevoir l'empreinte du style. Que des taureaux et des bœufs, ornés de bandelettes, soient traînés au sacrifice par le victimaire, ce n'est pas à l'étable que l'artiste ira les étudier, s'il veut les mettre à l'unisson des personnages qui composent le drame du tableau. Il aimerait mieux en pareil cas s'inspirer des bas-reliefs antiques ou des pierres gravées, parce que les bêtes y sont présentées sous une forme abrégée et fière qui les élève au-dessus de la vérité banale, et aussi parce que, chaque peuple ayant eu sa manière de voir et de comprendre les animaux, il importe de les représenter selon l'esprit de ceux qui furent leurs maîtres.

Il est au surplus des animaux dont la noblesse est tellement consacrée par les religions anciennes et par les histoires, qu'il n'est plus permis d'échapper à la tradition qui les a depuis si longtemps ennoblis. Tels sont le cheval, le lion, l'éléphant, le tigre, le sanglier, la biche, le bélier, la chèvre, l'aigle, la chouette, l'ibis, le serpent, le dauphin, le cygne, la colombe, la tortue... En dehors même des idées que leur présence réveille, les animaux sont d'autant plus susceptibles d'être idéalisés par le style qu'ils sont plus sauvages. Ceux que nous avons à tout moment sous les yeux, et qui se trouvent associés à notre vie domestique, ceux-là demandent une observation intime et les grâces de l'imitation. Les moutons et les vaches qui furent sculptés par les élèves de Phidias sur la frise du Parthénon sont rendus avec une extrême naïveté, tandis que les mufles de lion qui couronnent la cymaise des corniches rappellent la nature de plus loin et de plus haut.

De nos jours cependant il s'est trouvé du style dans l'image de certains animaux féroces que le peintre semblait avoir estampés dans le désert, parce que l'essence du style lui est apparue un instant dans le réel de la bête vivante.

Si Jean Fyt et Jean Leducq étudient les mœurs des chiens, si Hondecoeter et Simon de Vlieger s'attachent aux spectacles de la basse-cour, leur but unique est d'imiter fidèlement leurs modèles, d'être vrais et d'être curieux par la vérité poursuivie et reproduite

dans le menu. Paul Potter lui-même n'a pas d'autre ambition, lui qui a le don de nous ravir en peignant les vaches et les brebis du pâturage, et qui sait si bien, par la langue du dessin et de la couleur, nous rendre



CHASSE AU SANGLIER, PAR SNEYDERS

sensibles les idiomes inconnus et la poésie cachée de ce monde obscur où vivent comme en un songe les êtres inférieurs.

Si l'artiste s'amuse à prendre pour sujet principal un âne flânant sur le pré, comme l'a fait une fois Philippe Wouwermans, de quelle manière nous intéressera-t-il à son modèle, autrement que par le détail?

Après avoir vaqué à ses chardons, le baudet s'est arrêté sur l'herbe courte, au bord d'un ravin, et il semble occupé philosophiquement à humer le frais, à écouter, pensif, le bruit de l'eau. Son échine osseuse et ses grandes oreilles se détachent en vigueur sur un ciel clair. Involontairement l'on s'approche de la bête, et l'on remarque les variétés de son poil, ici noir, là grisonnant, fauve par place, taché de blanc sous la panse, accidenté de tons fins, brillants et argentés. On observe les endroits du pelage qui ont été dénudés par le frottement du licou, les écorchures cicatrisées, le retroussis de la corne déformée par l'usure. On se plaît enfin à scruter la physionomie de cet animal rêveur et sa quiétude profonde... Mais supposez maintenant que la scène change, que cet âne des champs devienne l'âne des Écritures; qu'il soit arrêté par l'ange de Balaam, ou qu'il porte Jésus en triomphe dans Jérusalem, quelle lourde faute ce serait d'insister sur les petits détails qui nous charmaient tout à l'heure! Dans l'une des deux peintures, si admirables, qui décorent le chœur de Saint-Germain des Prés, Hippolyte Flandrin a donné un bel exemple du style qui transforme les bêtes les plus humbles, quand elles sont mêlées aux actions divines.

Un moyen de rehausser l'imitation des animaux, c'est d'y mettre ce feu, cet élan, cette surexcitation de la vie, qui prêtent aux passions animales quelque chose des passions humaines, et que Léonard de Vinci,

Rubens, Sneyders, ont si bien exprimés dans des sujets de chasses et de batailles.

Les *Batailles* et les *Chasses* — la chasse n'est qu'une manière de bataille — ont cela de commun, qu'il est impossible de les peindre avec une vérité autre que la vraisemblance. Comment représenter en un seul moment une action qui a duré tout un jour? Comment conserver dans le tableau l'exactitude des mouvements stratégiques, la précision du bulletin, la fidélité de l'histoire? Le talent du peintre consiste évidemment à choisir le trait le plus intéressant de l'action, l'épisode le plus caractéristique, l'instant décisif.

Toute peinture, en effet, est soumise à la loi rigoureuse de l'unité. Or l'unité d'une bataille ou d'une chasse, il faut bien que le génie l'invente, ou qu'il sache la démêler à travers les complications d'un long récit. De quoi s'agit-il? De nous donner une forte idée du combat, une impression mémorable, en frappant sur notre imagination un seul coup, un grand coup. Dans sa *Bataille d'Aboukir*, Gros personnifie heureusement les deux armées, les deux races, les deux courages, par le choix d'un épisode dont le spectateur se souviendra. Pendant que Mustapha, désarçonné, désarmé, frémit de se voir abandonné des siens, et d'une main indignée veut retenir les fuyards, son fils, pour lui sauver la vie, ramasse le sabre paternel et le présente au général Murat, qui, aussi beau dans la mêlée qu'à la parade, arrête court son cheval arabe,

et, par ce geste élégamment héroïque, épargne le vaincu.

Dans sa sublime *Bataille d'Eylau*, le même artiste résume en une seule figure l'immensité de la désolation qu'il a voulu peindre. Au premier plan, ce sont des groupes de morts sous la neige, des mourants qui se réveillent au bruit de l'escorte impériale, des ennemis blessés et farouches que nos chirurgiens pansent malgré eux. Puis, sur un terrain d'une vaste étendue, l'on aperçoit des régiments entiers couchés par terre, des lignes de soldats qui conservent leur rang dans la mort, et d'autres qui attendent rangés, leur tour de mourir. Mais tous ces épisodes n'empêchent pas que l'œil revienne constamment à la figure de Napoléon, à ce pâle visage qui cherche au ciel une étoile disparue, et qui, sans cesse présent aux regards, forme l'unité de ce grand désastre.

Quelquefois l'unité consiste dans l'absence d'un épisode dominant, et la bataille est alors l'image de deux armées qui semblent obéir au souffle de deux vents contraires, et ne faire de mille carnages qu'une seule tuerie. Cependant tout n'est-il pas encore de pure invention dans un pareil tableau, et quelle part sera faite à l'imitation ou à la mémoire, là où tant de scènes, de mouvements, de gestes, d'attitudes, n'ont duré qu'un instant, à supposer même que le peintre, mêlé au combat, ait eu le loisir de les voir?

Il était permis à Raphaël, dessinant la *Bataille de*

Constantin, d'y introduire le grand style, rendu possible par l'action des figures à demi nues et par la tournure des armes antiques. De telles peintures représentant, sous des formes supérieurement belles, les éternelles horreurs de la guerre, et, sous les traits d'un père qui ramasse le cadavre encore chaud de son



LA CHIENNE ET SES PETITS, PAR OUDRY

fils, les éternelles douleurs qui suivent les sacrifices humains, de telles peintures, disons-nous, appartiennent à l'ordre le plus élevé dans la hiérarchie de l'art. Il en est ainsi des *Batailles d'Alexandre*, auxquelles Charles Lebrun a su imprimer un caractère vraiment épique.

Pour ce qui est de la bataille moderne, avec ses vérités officielles et ses uniformes obligés, elle est con-

damnée à n'avoir guère qu'une valeur anecdotique, parce qu'elle serait inintelligible si le peintre avait la prétention de développer le plan du général en chef, et de nous montrer les ensembles, les grandes manœuvres. Horace Vernet dans ses peintures, Raffet dans ses lithographies, ont essayé pourtant de s'en tenir, au moins en partie, à l'identité des temps et des lieux, et à la physionomie positive des personnages. Ils ont cru sentir qu'il serait ridicule de transfigurer des militaires qu'on avait pu rencontrer dans les rues de Paris, entre deux batailles, et sans hésiter entre la fadeur d'une allusion et l'énergie du vrai, photographié cette fois par l'esprit, ils ont trouvé piquant de peindre l'héroïsme en capote et en képi, comme ils ont trouvé juste d'illustrer, en même temps que les chefs populaires, ce grand homme collectif qui est le régiment. Par malheur, un tel respect des bulletins et des rapports prête une importance excessive aux petites vérités, aux petites choses, aux boutonnières, aux courroies, aux aiguillettes, aux passe-poils, aux boutons de guêtre, sans que l'artiste ait la faculté d'oublier ces détails et de les taire, parce que l'intérêt actuel de son œuvre est à ce prix.

Michel-Ange disait un jour à François de Hollande : *Quel peintre serait assez niais pour préférer le soulier d'un homme à son pied?* En ce peu de mots était formulé un des principes de la peinture. Michel-Ange affirmait ainsi la supériorité du nu sur le vêtement, et,

par suite, la supériorité de la draperie sur le costume. Sans être aussi austère que la sculpture, l'art du peintre grandit à mesure qu'il s'affranchit des convenances purement conditionnelles et locales. Le costume varie d'un lieu à un autre, il change selon les temps, il est



ARABE ET SON COURSIER, PAR GROS

souvent une affaire de caprice et de mode; la draperie, au contraire, est éternelle parce qu'elle est le vêtement de l'humanité. Aussi, tandis que la peinture familière redouble d'intérêt lorsqu'elle ajoute à la mise en scène des mœurs le piquant des costumes, le grand art répugne aux figures costumées et n'admet volontiers que les figures drapées.

Raphaël, lorsqu'il eut entièrement rompu avec les usages gothiques et dépouillé l'habitude contractée par lui, chez Pérugin son maître, d'habiller les personnages de l'Évangile selon la mode de Florence ou de Pérouse, Raphaël comprit ce qu'il y a de grandeur dans la draperie grecque. Les manteaux qui couvrent les philosophes de l'*École d'Athènes,* comme ceux dont s'enveloppent les *Prophètes* de la chapelle Sixtine, n'ont pas été coupés par les tailleurs de Rome, mais imaginés, jetés et ajustés par le goût suprême de Raphaël, par le libre génie de Michel-Ange.

L'École vénitienne, si charmante d'ailleurs et si pompeuse dans Véronèse, si imposante dans Titien, reste inférieure, comme ensemble, aux Écoles romaine et florentine, pour avoir étalé des étoffes au lieu d'étudier des draperies, pour s'être complu aux habillements de théâtre, et à spécifier le satin, le taffetas, le velours, le brocart, dans l'unique but de varier le plaisir des yeux. Par la profusion de leurs costumes, les Vénitiens ont été entraînés à des bizarreries inconvenantes, au tapage des couleurs et à ce style d'apparat, si brillamment renouvelé par Rubens, qui conduit peu à peu à négliger les sentiments et les idées pour remplacer l'éloquence de l'art par des phrases pittoresques.

Il est cependant un genre de peinture auquel la draperie ne saurait convenir : c'est le *Portrait.*

Ici la vérité de l'imitation paraît être une qualité de premier ordre, et la ressemblance par le vêtement

une nécessité. Toutefois, le portrait est une des plus hautes branches de l'art, et il n'est pour y exceller que les artistes d'élite. Ils se nomment : en Italie, Titien, Raphaël, Léonard de Vinci, André del Sarte ; en Espagne, Vélasquez ; en Allemagne, Holbein et Albert Dürer ; dans les Pays-Bas, Antoine More, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Van der Helst ; en Angleterre, Reynolds et Gainsborough ; en France, Rigault, Largillière, David, Gérard, Ingres.

Si les ouvrages de l'art doivent être mesurés au degré d'esprit que ces ouvrages demandent, la perfection du portrait est le dernier mot de la peinture. En effet, le modèle, qui en apparence nous fait la loi, qui nous impose la singularité de ses traits, l'originalité de sa coiffure, la coupe de ses habits, sa manière d'être habituelle de la tête aux pieds, le modèle, dis-je, laisse encore au peintre des libertés sans nombre. Ces traits profondément personnels, que profondément il faut accuser, il a cent moyens d'en modifier la physionomie, d'en corriger la laideur, en choisissant la face, le profil, le trois quarts, en baissant, en relevant ou retournant la tête, en adoptant une pose qui dissimule les côtés insignifiants et mette en évidence les aspects favorables, en appelant à son aide la lumière et ses douceurs, l'ombre et ses mystères, le fond et ses prestiges.

S'attaquer à l'expression de la vie, et de la vie intelligente, est-il rien de plus difficile ? Et comment y

parvenir ? Sera-ce par une imitation littérale ? Si une telle imitation suffisait, le meilleur peintre de portraits serait le photographe. Qui ne sait pourtant combien est trompeuse la vérité, prétendue infaillible, de l'image photographique ? Le peintre doué d'un esprit peut évoquer l'esprit de son modèle ; mais comment une machine pourrait-elle évoquer une âme ? Mise en présence d'une figure humaine, la photographie, suivant la belle expression du sculpteur Préault, ne nous donne que « la suie de la flamme ».

Devant un être qui sent et qui pense, tout doit être senti et pensé, et par conséquent tout doit être choisi, tout, dis-je, l'attitude, la physionomie, les lignes de l'ajustement, le clair-obscur, la couleur, les accessoires et jusqu'à la proportion relative du cadre, qui est susceptible de rapetisser ou d'agrandir le modèle. Si la personne est de haute stature, il conviendra de rétrécir le champ au-dessus de sa tête, de manière qu'elle semble, pour ainsi dire, toucher au plafond du tableau ; si elle est de petite taille, sa petitesse sera indiquée assez clairement par la distance ménagée entre le sommet de la tête et la bordure.

L'attitude ? C'est un des plus grands moyens d'expression dans le portrait. Que d'essais, de tâtonnements et de sagacité ne faut-il point pour que la pose paraisse trouvée et non cherchée, saisissante et cependant naturelle ! En faisant poser Henri VIII debout, de pleine face, tout simplement, tout droit, la canne à la

main et un bras tombant, Holbein a pu manifester avec énergie les instincts et les appétits de ce gros homme, de cet étalon obèse et vorace qui remplit son cadre à le faire éclater. On voit mieux ainsi son masque rond, sa petite bouche cruelle, ses narines étroites et pincées, ses yeux de marcassin, ses tempes qui se gonflent, et ses mâchoires qui, par leur énorme développement, entraînent l'intelligence dans la région des viscères. Depuis Holbein, l'École anglaise a brillé par la variété des attitudes. Reynolds, dont l'imagination, sous ce rapport, fut si inventive, a eu très souvent de belles rencontres, notamment lorsqu'il a peint le célèbre docteur Johnson. L'œil à demi clos, le front soucieux, les mains entr'ouvertes comme si elles allaient saisir une pensée encore flottante, il paraît plongé, comme l'*Isaïe* de Michel-Ange, dans l'extase de la méditation, et agiter quelque problème dans les replis de son intelligence, *in alta mente*. Reynolds n'a pas été moins bien inspiré dans le portrait d'un capitaine qui, tourné vers le spectateur, saisit la crinière de son cheval vu de croupe, et va monter en selle pour aller se jeter au loin dans une bataille.

Nos modernes, depuis un siècle, ont en ce genre quelquefois enchéri sur leurs devanciers, par le besoin d'exagérer l'exception, d'outrer l'accident, pour exprimer certains types étranges, certains tempéraments qu'ont engendrés le croisement des races, le courant des pensées neuves et les décisions de l'histoire. De

nos jours, Ingres, dans le portrait de Bertin l'aîné, a su exprimer avec une singulière insistance le caractère de son modèle, rien que par l'attitude qu'il a surprise en lui après avoir observé ses allures pendant des mois entiers. Assis familièrement et accablé d'embonpoint, le personnage pose ses deux mains tournées en dedans sur ses cuisses écartées, et de ses bras arrondis il semble soutenir le poids de sa corpulence. Chose en vérité surprenante et admirable, ce portrait où revit en traits indélébiles une individualité qu'il serait impossible de confondre avec aucune autre, il est plein de style en son imitation, parce qu'il est vrai d'une vérité typique, c'est-à-dire qu'il nous apparaît comme une personnification de la haute bourgeoisie de notre temps, classe forte, intelligente et tenace, dédaigneuse de ce qui est au-dessous et au-dessus d'elle, et en qui l'orgueil du doctrinaire se mêle au positivisme du négociant et au sans-gêne que donnent les fortunes conquises par le travail. Et pourtant, comme elle est intime et profondément caractérisée, la physionomie de l'original, non seulement par l'expression interrogative de son œil perçant, par le léger désordre de ses cheveux et par ses mains boudinées dont les doigts se terminent en fuseaux, mais encore dans les plis du gilet et de la redingote, dont la physionomie optique achève la physionomie morale du portrait !

La physionomie ? Elle est aussi dans l'individu une vérité générale que le peintre ne saurait au premier

coup deviner, car il arrive chaque jour qu'un homme rude a une veine de douceur, et qu'une nature douce a des accès de violence. Jaloux de ressaisir l'unité du



PORTRAIT, PAR HOLBEIN

caractère à travers les expressions accidentelles ou trompeuses, Van Dyck retenait ses modèles à dîner pour mieux épier l'instant où leur physionomie véritable se trahirait, où le naturel, chassé par des convenances factices, *reviendrait au galop*.

Holbein y avait réfléchi et regardé de très près, lorsqu'il a peint ce vieillard ascétique et doux, dont les mains osseuses, croisées l'une sur l'autre, redisent sa maigreur et sa tristesse, accusées déjà par son visage flétri, par ses yeux que la méditation a creusés, par ses joues caves, et par ses lèvres minces, accoutumées au silence. Le bonnet noir enfoncé sur ses oreilles, la pelisse fourrée qui recouvre ses épaules, la table à laquelle il s'appuie, tout achève de nous montrer en lui un homme du Nord qui vit dans l'intérieur de sa maison et de ses pensées. « Comment ne pas l'aimer, dit Paul Mantz, cette grave et douce physionomie d'un penseur qui eut, on le devine, toutes les inquiétudes du seizième siècle, et qui, sans avoir la lèvre moqueuse d'Érasme, a vu, comme lui, finir l'ancien monde et commencer le monde nouveau ! Ces portraits d'Holbein sont pleins d'idées. Jamais l'âme humaine n'a été rendue si visible sous le visage qui la laisse transparaître. »

Lignes simples ou tourmentées, brusques ou adoucies, clair-obscur adapté au caractère de la personne, coloris mâle ou tendre, éclatant ou discret, vêtement négligé ou austère, et les accessoires, et les attributs, et le fond, ces divers éléments dans un portrait sont du ressort de l'esprit. Chacun des grands maîtres les a mis en œuvre, suivant le caractère des personnages représentés, et quelquefois selon son génie. Si le peintre est Léonard de Vinci et qu'il se trouve devant

la *Joconde*, il voile d'une amoureuse demi-teinte le portrait de cette femme aimable, au sourire contenu et provocant, au regard magnétique; il l'enveloppe dans une harmonie du mode mineur, afin que la fusion du clair et de l'ombre et la tendresse d'une peinture effumée répondent à la secrète fascination de ce visage et de ce voluptueux regard. Si le peintre est Rembrandt, il répand sur la nature la plus vulgaire une lueur mystérieuse, qui est à elle seule une poésie, un roman de lumière. S'il est Vélasquez, il exprime si bien la nuance du tempérament par l'exquise vérité du ton local, que nous découvrons sans effort la consonance qui existe entre la forme visible et l'intimité de l'esprit. S'il se nomme Van Dyck ou Antoine More, il donne à tous ses personnages le cachet de la gentilhommerie ou l'investiture de la noblesse. S'il se nomme Rubens, il exalte la vie dans l'image de son modèle, il semble y précipiter la circulation du sang, et quand c'est un enfant ou une femme, il y prodigue la fraîcheur, la jeunesse et le soleil. Enfin, si l'artiste est un Titien, tous ses portraits deviennent imposants. Leur beauté nous attire en même temps que leur dignité nous tient à distance. Ils sont parlants, mais silencieux.

Elle est donc nécessaire, elle est donc profonde, et il la faut maintenir, cette distinction ancienne entre le genre et l'histoire, ou, pour dire mieux, entre la peinture familière ou anecdotique et la peinture de

style. A l'une convient la vérité individuelle, à l'autre une vérité générale et plus fière. Que Téniers particularise avec esprit et avec tous les accents de leur difformité grotesque ses paysans que Louis XIV appelait des « magots » ; que Van Ostade détaille la laideur intéressante de ses musiciens ambulants, de ses villageois pauvres et contrefaits ; qu'il nous introduise, avec un rayon de soleil, dans cette petite *École de village*, où vingt marmots adorables ont chacun leur manière de bouder le travail et de songer aux buissons, c'est à merveille. Une scène de charlatan forain, une fête publique, une partie d'échecs, une conversation intime, les comédies du ménage, les petits drames de la vie privée, ne demandent, — sans parler du sentiment, — que la justesse de l'observation et le talent d'imiter. Toute prétention au style y paraîtrait mal venue et serait même un contresens.

Bien autre est la besogne du peintre quand le personnage dont il raconte la biographie est le genre humain. Les formes, le geste, l'expression, la nature extérieure et le paysage, il soumet tout cela au contrôle de sa pensée, semblable à celui qui, refondant des monnaies vulgaires et usées, les frappe de neuf et en crée d'autres espèces, d'un métal plus pur, d'un titre plus haut. Il sait que, dans les balances de l'histoire, les petites choses sont emportées par le poids des grandes. Il ne se rappelle plus, comme l'a dit Reynolds, si Alexandre fut petit de taille, si Agésilas fut

estropié, si saint Paul avait l'air commun ; dans la représentation de ces héros, il préfère la ressemblance de leur esprit à celle de leur figure. S'il a vu par hasard un jeune garçon lancer une fronde en se mor-



ALLÉGORIE, PAR POUSSIN

dant la lèvre, il n'ira pas, à l'exemple du Bernin, donner au vainqueur de Goliath cette expression triviale et accidentelle, sous peine de manquer aux lois supérieures de son art.

La couleur aussi a ses convenances et sa dignité, aux yeux du peintre de style. Quelquefois il la tem-

père pour plus de sévérité, et il la réduit presque au ton du clair-obscur, ou bien, s'il en trouve l'harmonie trop efféminée, il ne craint pas de la rompre par des transitions soudaines, des rapprochements hardis, qui secouent fortement le spectateur comme feraient les notes saccadées d'une musique guerrière.

Non, non, le plus grand artiste n'est pas celui qui vient dans nos maisons revêtir nos costumes, se conformer à nos habitudes, nous parler l'idiome de chaque jour et nous donner le spectacle de nous-mêmes : le plus grand artiste est celui qui nous conduit dans les régions de sa pensée, dans les palais ou les campagnes de son imagination, et qui là, tout en nous parlant la langue des dieux, tout en nous montrant des formes et des couleurs idéales, nous laisse croire un instant, à force de vérité dans ses mensonges, que ces régions sont celles où nous avons toujours vécu, que ces palais nous appartiennent, que ces paysages nous ont vus naître, que cette langue est la nôtre, et que ces formes, ces couleurs créées par son génie, sont les formes et les couleurs de la nature elle-même.

TABLE DES MATIÈRES

FIN

